BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo novo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trova.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 10 - OTTOBRE 1941 - XIX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 10 - OTTOBRE 1941 - XIX

I film della mostra di Venezia

ITALIA

La Corona di Ferro (1). — Chi segua dai suoi esordi Blasetti, può delineare in questo nostro magnifico temperamento d'artista una decisa vocazione epica, che in lui — come in ogni poeta epico — contrasta — nelle realizzazioni migliori — a una certa gracilità nello sviluppo episodico dei personaggi.

Questa potrebbe sembrare schematizzazione e non è. Perchè è proprio da un chiarimento di questi limiti che gli aspetti positivi di Blasetti risaltano nella loro luce migliore. Si tratta — in linea generale — di negare validità d'indagine psicologica a colui che sente il « collettivo »; di misconoscere i tentativi analitici di chi per vena, costituzione, e cultura appartiene alla opposta schiera dei rapsodi.

Così come in letteratura il genere « epico » esclude e ripudia da sè — come alieno ed estraneo — ogni approfondimento di fine psicologia, quei moti verecondi e sottili dell'anima umana che costruiscono « dall'interno » la spiritualità; così il regista « epico » ha preclusa dalla sua tavolozza le notazioni sfumate e preziose, i passaggi insensibili, tutto che insomma descriva e sottolinei il personaggio nelle sue determinanti segrete.

Mi pare che la solidità di Blasetti sia per questo aspetto, inconfutabile. Come nelle sue opere migliori il risultato deriva da una immediata impostazione drammatica dei « caratteri » che vengono forniti (come nei poemi cavallereschi, le ballate popolari, e l'iconografia dei

(1) *Prod.*: Enic-Lux - *Regìa*: Alessandro Blasetti - *Sceneggiatura*: A. Blasetti, R. Castellani, C. Pavolini, Guglielmo Zorzi - *Dialoghi*: Giuseppe Zucca - *Aiuto regista*: Renato Castellani, Mario Chiari - *Dir. di produz.*: Leo Menardi - *Figurini*: Gino Sensani - *Scenografo*: Virgilio Marchi - *Ispett. di produz.*: Nino Riccardi, Guelfo Chiarini - *Operatori*: Vaclaw Vich, Mario Craveri - *Fonico*: Piero Paris - *Interpreti*: Gino Cervi, Luisa Ferida, Elisa Cegani, Massimo Girotti, Osvaldo Valenti, Rina Morelli, Dirce Perbellini, Paolo Stoppa.

primitivi) nel loro aspetto già definito — per cui il « buono », il « cattivo », il « traditore », l'« innamorata » — sono delle realtà preesistenti; così nelle opere più ambigue di Blasetti l'ambiguità risulta appunto dal mancato coraggio di dialettizzare in tal modo elementare i sentimenti e di ricorrere invece allo psicologismo.

Ciò premesso, il vizio d'origine della « Corona di ferro » è tutto nella ambizione lirica, e i suoi meriti — innestandosi alla fisonomia precedente dell'artista sono nella reiterata vivacità descrittiva, nelle scene del torneo, nelle sequenze iniziali della strage.

Alcune bellissime riprese di esterni corroborano la tradizione stilistica di « 1860 », di « Salvator Rosa » e di « Fieramosca », mentre negli interni di Virgilio Marchi risulta alquanto ambiguo e contradittorio lo stile.

Molto ci sarebbe da dire sulla recitazione che è buona nella Ferida e in Girotti, alquanto convenzionale in Cervi, francamente manchevole nella Cegani.

C'è in complesso, uno sforzo di allontanarsi dai moduli teatrali che ci pare assai lodevole — nella generale incuria dei nostri registi, a queste esigenze.

Ma nella polemica cinematografica di Blasetti, la saldatura fra immagine e sonoro diventa il più delle volte ipotetica. Alla folgorante icasticità di alcune scene (si pensi alle bellissime sequenze della fuga di Arminio nel bosco, o a quelle dell'incontro con Tundra), fa riscontro la pesante e opaca lontananza del dialogo. Costretto fra il dominio fotografico e le strettoie del parlato, Blasetti risente troppo della mediocrità con cui il dialoghista l'ha soccorso.

In complesso « Corona di ferro » rappresenta una fase notevole dell'attività italiana della scorsa stagione cinematografica — stagione singolarmente *sperimentale* — come ebbi a notare altrove, ma che, per ricchezza di spunti e generosità di intenzioni attesta sempre più positivamente la rinascita di un nostro cinematografo — con una fisonomia che gli sia peculiare.

Quando apparve sugli schermi « Uomini sul fondo » e quando ne venne riconosciuto il successo, subito si comprese che quella di codesto film poteva essere una « formula » per altre opere. E *La nave bianca* (1),

(1) *Produz.*: Scalera Film - *Regia*: Roberto Rossellini - *Interpreti*: L'equipaggio d'una nave italiana.

il nuovo film di De Robertis che si vale, stavolta, della regìa di Rossellini, presenta un altro episodio della vita dei marinai italiani, con un po' più di « fatto », un po' più di « soggetto », di trama sentimentale, che non era nel film precedente. L'intenzione del regista e del soggettista supervisore era quella di creare uno stretto rapporto tra il dramma, lieve del resto (è la storia d'una madrina di guerra e d'un timido marinaio che si incontrano sulla nave-ospedale dove egli viene condotto perchè ferito) col documentario. Quando il legame c'è, è saldo e il film risulta convincente. Si trattava di prendere, anzi addirittura di sorprendere i marinai e le giovani donne infermiere nella loro vita di tutti i giorni, negli episodi consuetudinarii come in quelli più alti di sacrificio e d'eroismo, mantenendo pertanto anche là dove più intenso doveva essere il dramma sentimentale, un senso documentario. E bene è stato fatto a questo riguardo: chè, laddove il dramma raggiunge il suo culmine il sonoro tace, non una parola ma soltanto gli sguardi; e poi il gioioso prorompere degli altri convalescenti che dagli oblò della nave ospedale vedono giungere in porto la loro nave da battaglia.

Il film si sarebbe avvantaggiato qualora codesti marinai, — colti nella loro semplicità, non fossero stati doppiati da attori i quali tendono a « recitare con naturalezza » e con inflessioni dialettali. Vi sono bei quadri di battaglia in mare, con un andamento ritmico del montaggio degno dei migliori documentari di questo tipo.

La musica di Renzo Rossellini accompagna ed accentua le situazioni drammatiche con sobrietà e misura. Disuguale la fotografia.

Don Buonaparte (1), tratto dalla commedia di Forzano che tanto successo ebbe in Italia alcuni lustri or sono, si impernia tutto sulla singolare e vivace figura del protagonista, zio di Napoleone Bonaparte, il quale nell'ambiente del villaggio natale gode di quel prestigio e di quella simpatia che sono indispensabili per quella atmosfera « umoristica » che abbisogna alla trama.

Il regista Calzavara ha narrato con toscana felicità le argute vicende, servendosi — con bella libertà — delle ariose risorse degli esterni e dosando opportunamente fra gli interpreti la responsabilità di servire da coreuti al grande Ermete. Il quale, entrato in uno di quei perso-

(1) *Produz.*: Pisorno-Virabla - *Regìa*: Flavio Calzavara - *Soggetto*: Gioacchino Forzano - *Interpreti*: Ermete Zacconi, Oretta Fiume, Osvaldo Valenti, Mino Doro, Ines Cristina Almirante, Guido Notari, Adele Garavaglia.

naggi che da un cinquantennio costituiscono la delizia delle platee italiane, ha cercato ancora una volta di infondere sangue cinematografico nelle arterie teatrali ed è riuscito molte volte a rendere con la chiarezza adamantina che gli è propria, alcuni trapassi scabrosi, e psicologicamente oscuri.

Tra le gradite sorprese di questo film è stata la voce (autentica) di Osvaldo Valenti.

Dalla notissima commedia del Torelli, Mastrocinque e De Stefani hanno ridotto la trama de *I mariti* (1), film che soffre assai poco della derivazione teatrale e che ha messo in evidenza i pregi d'una regìa, che già dalla passata Mostra, col « Don Pasquale » aveva mostrati gli innegabili pregi d'un uso corretto del linguaggio cinematografico.

Qui Mastrocinque, lungi dall'agire tra i personaggi convenzionali ed astratti del melodramma, ha dovuto mostrarci le sue possibilità di ricostruzione ambientale, ricorrendo a un verismo che sfuggisse alle ipostasi del palcoscenico.

Questo si può dire egli abbia quasi sempre ottenuto mercè un dominio della recitazione che è il più delle volte rigorosamente mantenuto nei limiti prefissi. La facile sirena del vernacolo non ha attratto la sua ispirazione e così la ricostruzione d'ambiente è avvenuta al di fuori d'ogni macchiettismo e dilettantismo, in una ricerca serrata e piena d'impegno, di valori umani.

La coerenza stilistica dei « Mariti » è l'altro pregio notevole di questo film. Tutto, dai costumi al dialogo, dalla scenografia alla illuminazione, subiva l'influsso direttivo d'una unica sorgente. E questo ha contribuito a fare dell'opera una tra le più gradite apparizioni della Mostra.

Anche in *Nozze di sangue* (2), come per « Corona di ferro », la pregiudiziale più efficiente mi pare doversi ricercare nelle intenzioni, che —

(1) *Produz.*: Consorzio Icar - *Regìa*: Camillo Mastrocinque - *Sceneggiatura*: Alessandro De Stefani - *Musiche*: Maestro Cicognini - *Operatore*: Brizzi e Lombardi - *Architetto*: Ottavio Scotti - *Costumi*: Gino Sensani - *Interpreti*: Amedeo Nazzari, Camillo Pilotto, Sandro Ruffini, Giulio Stival, Roberto Villa, Giacomo Moschini, Irma Grammatica, Rubi Dalma, Clara Calamai, Mariella Lotti, Tina Lattanzi, Pina de Angelis.

(2) *Prod.*: Sovrania - *Regìa*: Goffredo Alessandrini - *Soggetto*: da una novella di Lina Pietravalle - *Sceneggiatura*: Gherardo Gherardi, Maria Stefan, Giuseppe Zucca - *Operatore*: Aldo Tonti - *Interpreti*: Fosco Giachetti, Luisa Ferida, Beatrice Mancini, Nino Pavese, Umberto Spadaro, Mirella Scriatto, Claudia Marti, Fedele Gentile, Elio Marcuzzo, Romano Felice, Adele Garavaglia.

se pur spesso irrealizzate — non mancano di conferire all'insieme una certa nobiltà, una asprezzà, e un fervore tutt'altro che disutili a chi cerchi nel cinema italiano d'oggi se non opere concluse e indiscusse almeno i tentativi che ne documentino il clima rinnovato.

In tal senso l'assunto di Alessandrini è senza dubbio degno della più incondizionata adesione: e che altro se non simpatia potrebbe meritare la ricerca d'una atmosfera più libera, d'una storia svincolata dalla consuetudine? L'ambiente di un villaggio di contadini, le sue passioni forti e tragiche, l'avventura rude e decisiva dei protagonisti; tutto poteva condurre a uno stile, a un messaggio estetico, forse di grande portata. L'avere così coraggiosamente superato le strettoie della convenzione ha subito offerto invece ad Alessandrini il pericolo di una convenzione ancora più ingenua, e ne è risultato — in definitiva — un tentativo mancato, e una corsa di magro respiro.

Difetto primo e fondamentale: la transizione col dettaglio. In film di questo genere meno che mai è consentito l'allusivo, il generico, il superficiale. E l'ambiente in cui è incorniciata la trama soffre nelle notazioni, nei segni di dettaglio che costituiscono la vera intelaiatura su cui le passioni possono in seguito esprimersi in libero giuoco.

In questo clima realistico diventano allusivi i nomi dei paesi, generiche le acconciature ed il trucco della maggior parte degli attori, francamente superficiale il dialogo, che si serve di alcune delle più fruste e logore tracce verghiane e dannunziane. Da tale *pastiche* risulta sfuocato perfino il personaggio principale cui Giachetti presta — in verità — le più vibrate intenzioni.

Altro difetto appare la deficienza dei personaggi di contorno. Abbiamo visto delle contadine platinate, altre con acconciature holliwoodiane, bùtteri in tenuta da registi, arredamenti a volte abruzzesi, a volte valdostani.

Terzo difetto è l'inconsistenza del doppiato che falsa alcuni personaggi in modo intollerabile. La calda, cupa voce della Lattanzi appiccicata ai fotogrammi saettanti e nervosi della Ferida, offriva nelle scene culminanti singolari impressioni di ventriloquia. E in genere la distribuzione della colonna sonora pareva avesse a bello scopo invertiti i rapporti — validi dai tempi di Ippocrate e di Galeno — tra la intensità, timbro ed altezza delle voci, e la costituzione fisica dei rispettivi usufruttuari.

Se questi sono i pesi del lato sinistro della bilancia, sono da registrare a favore anzitutto la tendenza all'esterno (fuori, fuori, all'aria aperta, o registi) che sembra documentare più di ogni cosa l'insofferenza alla « psicologia delle quattro pareti » in cui sembra impantanata l'ispirazione dei nostri soggettisti.

In secondo luogo notevole ci appare la successione degli episodii, in cui finalmente « *l'azione* » ricondotta al suo ruolo di regina e non più d'ancella, prende la sua rivincita contro la staticità, il verbosismo, il vaniloquio.

« Nozze di sangue » è un film dove qualcosa accade. E già questo è un risultato da noverare all'attivo. I protagonisti non si muovono per puro urto e gravità — come gli automi, ma in dipendenza a passioni umanamente e fervidamente sofferte. E questo è un segno di valore non indifferente.

Con *Ore 9, lezione di chimica* (1) la produzione italiana risponde ancora una volta alla singolare sorte del « genere ». Credo sia una caratteristica della nostra attività quella di incanalarsi — anzichè in singole opere e creazioni individuali — nell'alveo del cosidetto « genere » che sarà a volte « storico » o « comico sentimentale » o « musicale ».

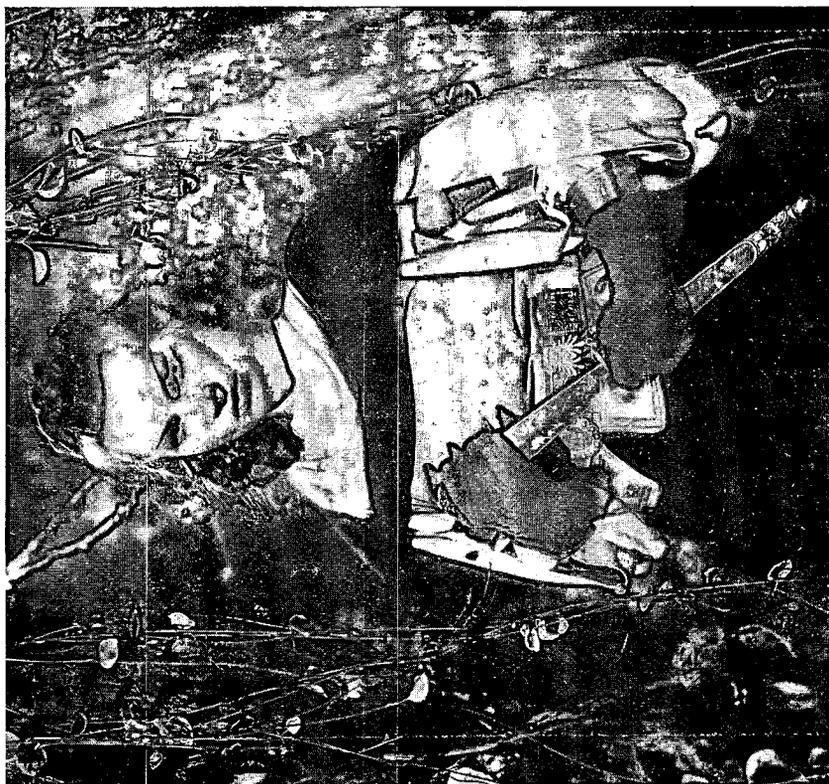
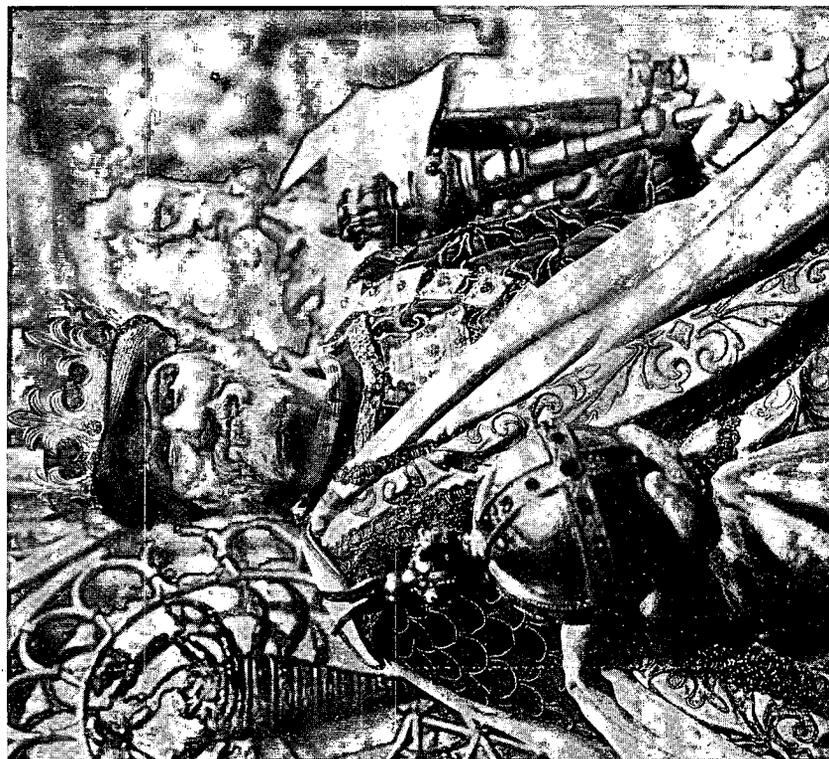
Stabilita, con le statistiche alla mano, la lucrabilità del genere, il mercato ne determina il potere d'acquisto, le fortune presso i varii pubblici, la bilancia degli interessi o dei ripudii, la borsa infine delle attenzioni.

« Ore 9, lezione di chimica » vuol essere un tributo alla strada aperta dal femminismo di De Sica con « Maddalena zero in condotta », e ne segue in certo senso l'atmosfera, la garrula presenza di giovani, gli amori o amoruzzi o amorazzi, gli egoismi, le rinunce, i sacrificii e infine la redenzione.

Da cosifatta materia è difficile ricada l'indagine del critico su valori più o meno positivi.

Il regista ha creduto opportuno maneggiare gli ingredienti sentimentali e patetici con quella sicurezza che il ricettario corrente prescrive; e probabilmente il pubblico — il grosso, buon pubblico — accetterà l'intruglio e crederà alle intenzioni.

---

(1) *Prod.*: Manenti - *Regia*: Mario Mattòli - *Sceneggiatura*: Mario Mattòli - *Montaggio*: Fernando Tropea - *Operatore*: Jan Stallich - *Interpreti*: Alida Valli, Eva Dilian, Andrea Checchi, Carlo Campanini, Giuditta Rissone, Olga Solbelli, Sandro Ruffini.

Luisa Ferida in « La Corona di ferro »

Gino Cervi in « La Corona di ferro »

Tav. II

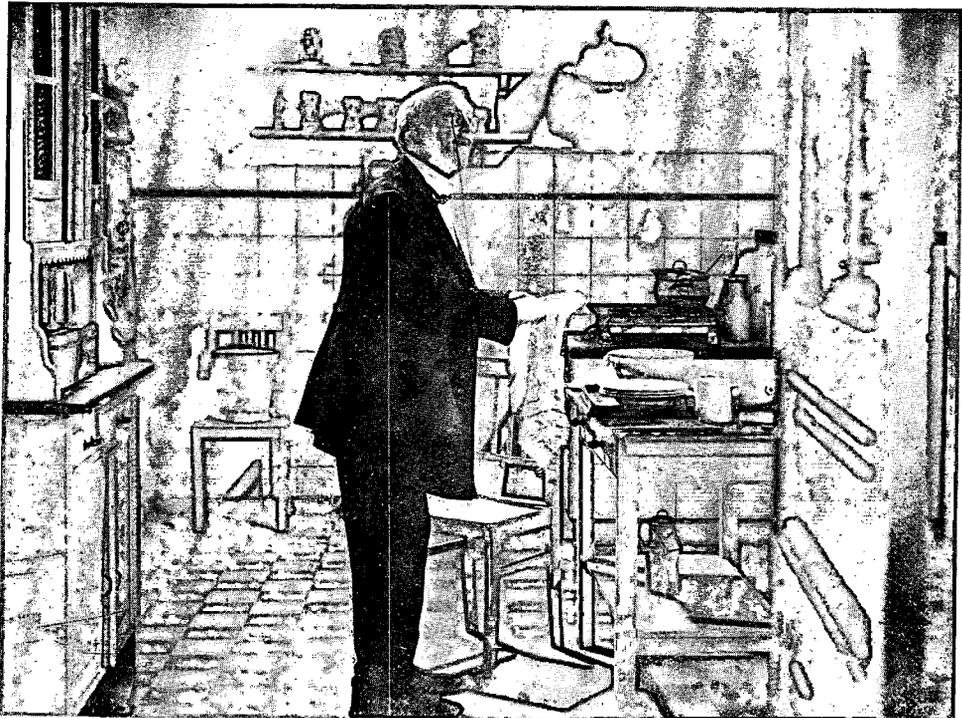
G. Rossellini — *La nave bianca*

A. Forzano — *Ragazza che dorme*

G. UCICKY
Heimkehr

G. W. PABST *Komoedianten*

Tav. IV

W. Forst *Operette*

J. von Boky *Annelie*

Allo spettatore di Venezia è restata — come si diceva — una impressione sommaria, generica, e troppo spesso gratuita.

Ragazza che dorme (1) è una trama di invasamenti collettivi per un supposto tesoro da scoprire nel paese di Collesalto e dell'amore semplice e devoto d'una ragazza, Maria, per un pittore, Gianni, che si occupa di restauri nella chiesa del paese.

La scelta della Versilia a sede del racconto ha consentito al giovanissimo regista lo sfruttamento dei suoi numeri migliori, nella ricerca di alcune soluzioni formali di notevole impegno.

Ma in genere la trama risulta artificiosa e insostenibile dai personaggi. Troppo spesso articolata su dettagli inverosimili l'azione subisce dei trapassi che nuocciono all'equilibrio dell'insieme. Troppo spesso soluzioni sentimentali che andrebbero svolte nella pacatezza della creazione vengono superate da schematismi che falsano in definitiva ogni buona intenzione e riducono ai puri meriti di alcune delle sequenze d'inizio, le ragioni di questo film.

Il documentario italiano

Alessandro Pavolini parlando — nel rapporto di Cinecittà — sul documentario, aveva detto: « Qui il progresso è stato netto, deciso.
« L'Istituto LUCE, sotto la guida animatrice del camerata Fantechi,
« ha migliorato e aumentato in ogni settore la produzione. Se nel '39,
« 6869 erano le copie dei giornali LUCE in distribuzione per metri
« 2 milioni e 2 mila di pellicola, nel '40 si era già giunti a 10 mila 522
« copie, per 3 milioni 355 mila metri di pellicola.

« I giornali LUCE hanno raggiunto in media la lunghezza di 300
« metri; gli *avvenimenti* nel 1940 erano 845. Il miglioramento qua-
« litativo dei *Giornali* è anch'esso di comune riconoscimento, 70 do-
« cumentari sono stati prodotti nel '40, e fra questi 15 di guerra dei
« quali il pubblico italiano ricorda ancora i titoli e le immagini, cari
« al suo cuore. Su cinque fronti terrestri, in mare, nell'aria, gli opera-
« tori dell'Istituto Luce hanno scritto pagine di valore militare e pro-
« fessionale.

---

(1) *Produz.*: Pisorno - *Regia*: Andrea Forzano - *Sceneggiatura*: Andrea Forzano - *Musica*: Valentino Bucchi - *Operatore*: Manfredo Bertini - *Interpreti*: Andrea Checchi, Oretta Fiume, Giovanni Grasso.

« Insieme con l'Istituto Luce le altre ditte di produzione e parti-
« colarmente la INCOM hanno prodotto documentari pregevoli: 32 nel-
« l'anno scorso, di cui 11 culturali. Ricorderò che nello stesso periodo
« di tempo si è data vita alla legge sulla obbligatorietà di proiezione di
« determinati documentari. Noi tendiamo a che lo spettacolo cinema-
« tografico si componga sempre, oltre che di un film spettacolare e di
« un giornale di attualità, di un documentario politico, o culturale, o
« di propaganda. Così il cinema italiano si avvicinerà sempre più a
« quel tipo che noi vogliamo che esso sia, di strumento efficace per la
« educazione e la elevazione delle masse popolari ».

Poste queste premesse si comprende come l'importanza attribuita dal Regime a questa forma di spettacolo, dovesse tradursi alla IX Mostra con una rassegna più notevole di ogni altra stagione. E così è avvenuto.

Mai come quest'anno la produzione italiana ci è parsa cosciente, sicura, ricca di numerosi fermenti vitali e aperta a molteplici possibilità di sviluppo. In questa sede, il confronto con la similare produzione estera — per la comune testimonianza dei paesi interessati — si è risolto con una schiacciante supremazia dei nostri colori.

La produzione cortometristica italiana ha offerto in genere — oltre alla consueta produzione scientifica e turistica — tre altre forme di documentario di alto interesse: il documentario di guerra, quello « romanzato », e quello « politico ».

Tralasciando per un istante il primo di questi tre generi, conviene spendere qualche parola sul secondo di tali orientamenti che ci pare di notevole interesse — per la comprensione d'una certa linea di sviluppo artistico che non sarà inutile seguire.

Bisogna risalire a un dato di fatto. In Italia la produzione cortometristica è in genere il trampolino di lancio, il banco di prova per la normale produzione « a soggetto ». Escluse poche eccezioni di specialisti, ormai anziani e dedicatisi esclusivamente a questo genere, la maggior parte dei registi appartengono alle giovani e giovanissime leve, e considerano il documentario come un banco di prova per cimentarsi nel diretto uso del linguaggio cinematografico.

L'utilità di tale applicazione non può non balzare in immediata evidenza. Lo sforzo di dovere condensare in immagini — il più delle volte senza l'ausilio del parlato — dei complessi soggetti; la necessità

d'una concisione ferreamente congiunta al limitato metraggio di pellicola consentito; l'obbligo infine di sorvegliare direttamente tutte le operazioni inerenti dalla stesura del soggetto, alla ripresa, al montaggio, alla sonorizzazione, fanno si che intere menti di studiosi si dedichino col massimo impegno al superamento delle innumerevoli difficoltà di quello che può considerarsi un piccolo film « a soggetto ».

L'utilità che ne risulta sul terreno della sintassi è grandissima. Lungi dall'isterilirsi nella mera dialettica della teoria, o dall'impegnarsi in forme di produzione di responsabilità troppo gravosa, l'economia artistica e finanziaria del cortometraggio rispondono in maniera perfetta a questa loro funzione di « banco di prova » per una sempre maggiore specializzazione cinematografica, delle tendenze letterarie, o teatrali dei giovani cineasti.

Ciò premesso si intuisce perfettamente come la tendenza narrativa riscontrabile per es.: in *Sosta d'eroi* di Francisci (INCOM), in *Spighe bianche* di Carpignano (INCOM), in *Accademia dei vent'anni* di Ferroni (LUCE) sia perfettamente comprensibile e più che costituire — come ha voluto sottolineare qualcuno dei critici — elemento di demerito, conta d'esser segnalato a titolo d'impegno con una materia più mossa e difficile.

Merito degli impulsi del Regime è l'incremento cortometristico nel settore « politico ». Tra questi vanno ricordati i documentari di Paolella sulla Croazia, che oltre tutto rispondono alla necessità di diffondere una conoscenza visiva di questi territori amici presso larghi strati di spettatori italiani. E la forma di queste rassegne, nel contemperarsi delle esigenze politiche con quelle spettacolari o turistiche, ha condotto alla esecuzione di eccellenti saggi del genere che meritano d'esser perseguiti per la opportunità che ognuno comprende anche in molti altri settori e paesi che gli italiani ormai posseggono familiarmente per i mezzi del giornale o della radio.

Il documentario turistico ha offerto in genere un netto passo in avanti. Dal semplice catalogo fotografico di alcuni anni fa, si è gradualmente passati a intense e solide opere che nel ritmo del montaggio, nella intelligenza degli equilibri, nella ricchezza del materiale plastico, si possono considerare dei primati assoluti.

Portofino di Paolucci (LUCE), ci è apparso il più bello dei cortometraggi di questo tipo. Sussidiato da una fotografia formidabile,

Paolucci ha conferito a tutto l'insieme delle sequenze una intensità e una morbidezza che dimenticheremo difficilmente.

Molto bello anche *Carbonia* di Cerchio, nel quale l'opportunità turistica trova interessanti soluzioni di movimento di masse, e *S. Gimignano* di Pacini (LUCE) che appartiene al tipo tradizionale.

Il massimo riconoscimento si è avuto con la premiazione di *Sosta d'eroi*, di *Vertigine bianca* di Ferroni (LUCE) e di *Grano fra due battaglie* di Marcellini (LUCE).

Il drammatico soggetto di quest'ultimo è stato svolto con una sobrietà esemplare e merita pienamente il premio conferito. Un tipo di documentario di guerra che ormai, dopo « Vita e morte della S. Giorgio » e altri del genere, ha acquistato presso il pubblico italiano una adesione schietta e sincera.

Del resto il trapasso fra i film di questo genere e i grandi film a soggetto di tipo « Uomini sul fondo » o « La nave bianca » è di indole meramente quantitativa.

Apparentati dalla medesima esigenza spirituale gli uni e gli altri perseguono, nella ortodossia d'un linguaggio cinematografico rigoroso, quelle che sono le giuste vie per un « nostro » cinema, e per una « nostra » arte.

Basterebbe solo questo a sottolineare l'opportunità degli interessi crescenti che il Regime attribuisce a questa forma di attività, e gli incalcolabili vantaggi che in un domani ne risulteranno.

GERMANIA

Molto atteso — dopo il buon successo dell'anno passato — era l'esordio di Ucicky, la cui produzione da molto tempo viene seguita in Italia con singolare interesse.

Ma non si può dire che abbia — a tale larga e benevola aspettativa — risposto un esito proporzionato al « Postmeister » o a « Mutterliebe », fermandosi solo alle ultime produzioni del regista viennese.

La trama di questo suo *Heimkehr* (Ritorno in patria) (1), che l'ha tenuto occupato quasi tutta la stagione passata tratta — come è noto —

(1) *Prod.*: Wien Film - *Regia*: Gustav Ucicky - *Sceneggiatura*: Gerhard Menzel - *Fotografia*: Guenther Anders - *Architetto*: Walter Rochrig - *Musica*: Willy Schmidt-Gentnet - *Interpreti*: Paula Wessely, Peter Petersen, Attila Hörbiger, Ruth Hellberg, Karl Raddatz, Elsa Wagner, Eduard Köck.

della odissea di un gruppo di profughi tedeschi della Volinia, nel periodo dei disordini in Polonia che precedettero immediatamente lo scoppio della guerra con la Germania.

La trama è contenuta entro questi termini di larga socialità, e più che fermarsi alla descrizione di uno o più personaggi, vuol narrare in forma che diremmo documentaria, le vicende d'un piccolo aggregato etnico.

Questo assunto che poteva racchiudere in sè grandi vantaggi, ma insieme grandi pericoli, ha finito col risolversi in una mancata saldatura fra le intenzioni e il film realizzato. Venute meno le risorse analitiche dei personaggi, la trama si sminuzza in un mosaico di particolari che — lungi dall'alleviare la comprensione dell'insieme — la allungano e la appesantiscono di troppi concorrenti interessi.

Si ha il senso che lo stesso regista, incerto se affidare alla Wessely (protagonista d'una maestra di scuola) o a suo padre (che è il medico del paese) il ruolo principale, abbia finito con una transazione che viene poi scontata specialmente sul finale del film, in cui l'interesse della vicenda continua prolissamente ad oscillare tra l'una e l'altro senza giungere a una coerente conclusione.

Altro limite grave è la preponderanza d'un dialogo le cui ragioni propagandistiche non ne velano l'inconsistenza estetica e sopratutto stilistica. Costretti a lunghi sproloqui, o addirittura a sermoneggiamenti e predicazioni, i personaggi allentano spesso l'incisività della azione, con delle stasi che contribuiscono a diffondere il già citato disquilibrio della trama.

Pregi dell'opera — accanto a queste gravi mende — sono apparsi alcuni esterni di folla, in cui raffiora il miglior Ucicky di « Fuggiaschi », e le terribili scene del carcere, nelle quali l'intensità d'espressione della coppia Hörbiger Wessely, il ritmo del montaggio, e infine la stessa tragica consistenza della situazione contribuiscono alla composizione di alcuni gojeschi « orrori », non facilmente dimenticabili.

In *Komoedianten* (1), Philine, una giovane ragazza, fugge dalla casa del suo tutore ed entra a far parte della compagnia della Neuber, che vuole fondare una nuova forma d'arte, dalla quale dovrebbe venire

(1) *Produz.*: Bavaria Film - *Regìa*: G. W. Pabst - *Sceneggiatura*: Olly Bochaim - *Operatore*: Willy Laschinsky, Teo Kaspar - *Interpreti*: Kate Dorsch, Hilde Krahl, Henny Porten, Gustav Diessl, Richard Haüssler, Friedrich Domin, Ludwig Schmitz.

escluso il classico buffone di tutte le altre farse tedesche: Hans Wurst. La Neuber licenzia il buffone della sua compagnia e spinge lo studente Gotthold a scrivere un vero dramma tedesco. L'amico di questi, Armin von Perckhaumer, conosce Philine e se ne innamora, ma la zia di Armin, la Reggente duchessa Amalia è contraria a questo amore. A una recita della compagnia della Neuber assiste Biron, duca di Curlandia e persona fidata della Zarina. Egli ingaggia la compagnia per un corso di recite a Pietroburgo. Anche Philine si reca a Pietroburgo con la compagnia. Le recite finiscono male e la compagnia deve tornarsene a Lipsia, dove impera Hans Wurst. Tutto va a rotoli: la Neuber carica di debiti deve scappare di nottetempo e stremata di forze muore lungo la strada. Ma Philine è corsa dalla Duchessa e ha mutato i suoi sentimenti. La notizia della morte della Neuber non può più distruggere la grande opera: la duchessa fonda il primo teatro stabile e Philine succede alla sua grande maestra.

Su questa trama Pabst ha articolato il suo ultimo grande film prodotto dalla Bavaria. Lungamente ci sarebbe da discutere sulla varietà dei presupposti estetici che hanno condotto il regista alla definizione della sua materia entro tale stampo, ma ad uno solo conviene accennare, ed è il tentativo di equilibrio tra il dialogo e l'immagine che Pabst ha cercato di conciliare in questo suo film. Ad osservarne superficialmente la natura sarebbe agevole trovare dei caratteri di teatralità, ma un esame più accurato dimostra come tale analogia sia sovratutto esteriore. Il dialogo è il più delle volte essenziale, fuso all'immagine per valori d'espressione, che non sono mai estrinseci. Si può forse muovere l'accusa a una sovrabbondanza del parlato, ma in sede estetica. Ciò porterebbe al più a una pesantezza, mai ad una incoerenza di stile. È proprio nel superamento della teatralità nella ricerca d'un modulo più genuino che la ricerca di Pabst ha cercato le soluzioni più valide.

Non si può dire che « Komoedianten » rappresenti un tentativo riuscito. Ma nella storia del cinema esso potrà rappresentare forse il documento importante d'un periodo di crisi, nel quale dopo una estetica tipicamente visiva si era tornati a una forma a coordinate più torpide, come quelle acustiche. Pabst rappresenta un tentativo eroico di risalire, lungo la china della colonna sonora, verso i valori cinematografici, senza ripercorrere la sola polemica visiva in cui da « Don Chisciotte » a « Pizzo Palù » ha pur saputo fornirci esempi così straordinari.

Opera di trapasso « Komoedianten » preludia forse alla terza maniera del grande regista tedesco. Essa va giudicata alla stregua di queste intenzioni e come tale valutata.

In ogni modo, la coerenza in seno al film è ferrea, e rappresenta — se mai ancora una volta è possibile — l'esempio d'una dignità stilistica ancora — in Europa — insuperata.

La antica e patetica incognita della eutanasia, che tanta ricchezza di soluzioni ha trovate nel teatro ottocentesco, fino alla « Sacra fiamma » di Maugham, ha compiuto in *Io accuso* (1), una puntata cinematografica.

È la storia d'una giovane coppia di sposi, che è funestata, dopo un certo tempo, dalla incurabile malattia della moglie, in cui il marito medico riconosce i sintomi fatali.

Il film si articola tutto nella progressiva e angosciosa certezza che si fa largo nel cuore dello scienziato e nell'uguale volontà liberatrice che ne anima, con veemente coscienza le azioni, fino al momento della uccisione e al processo.

In quest'ultimo risulta esplicito l'assunto polemico del lavoro e la proclamazione dell'innocenza del colpevole, aggiunge un'altra pedina alla teoria della morte liberatrice, che pare abbia oggi — tra i sanitari tedeschi — proseliti numerosi.

La trama è svolta con un realismo cupo e consapevole. Spesso la sottigliezza delle notazioni ha l'impegno d'una commossa aderenza umana al tema, e in complesso fa annoverare questo film tra le buone opere della Mostra.

In *Operette* (2) è narrata la storia del genere « operettistico », che ebbe la sua maggior fortuna nella seconda metà del secolo scorso, in Vienna.

In quest'epoca la Geistinger fu la regina dell'operetta in Austria. Un giovane regista assunto da lei, Franz Jauner le fa una forte concorrenza per le sue idee moderniste. Il giovane diviene successiva-

(1) *Produz.*: Tobis-Film - *Regia*: Wolfgang Liebeneiner - *Musica*: Norbert Schulze - *Operatore*: Carl Dietrich-Voss - *Interpreti*: Heidemarie Hatheyer, Paul Hartmann, Mathias Wieman.

(2) *Prod.*: Wien Film - *Regia*: Willy Forst - *Sceneggiatura*: Willy Forst, Axel Eggebrecht - *Musica*: Willy Schmidt-Gentner - *Operatore*: Hans Schneeberger - *Interpreti*: Maria Holst, Dora Komar, Willy Forst, Paul Horbiger, Leo Slerak, Siegfried Dreuer, Curti Jeurgens, con la cooperazione dell'Orchestra Filarmonica di Vienna, il coro dell'Opera statale di Vienna, Anes Tassopulas, Hansi Koller.

mente direttore del teatro San Carlo dove miete trionfi su trionfi. Quando Jauner incontra daccapo la Geistinger, fa di tutto per sposarla ma invano. Le disgrazie, dopo questo rifiuto si accumulano. Brucia il Ring-Theater, e i viennesi ne attribuiscono la colpa al direttore che viene arrestato.

Al termine della sua condanna egli torna dal carcere come redento dalle sue colpe — e in nome della sua passione teatrale riprende i tentativi, gli esperimenti degli anni della sua fortunosa giovinezza.

E ancora una volta tanta fede ritrova nel pubblico una rispondenza piena e l'operetta viennese raggiunge nei nomi di Suppè, di Strauss, i suoi fastigi più alti.

C'è in questa trama tanto semplice convinzione, e una materia risaputa dal regista.

Ciò ne spiega la animatissima e quasi incomprensibile vitalità cinematografica. Forst qui, più che nelle sue imprese anteriori, più che in « Bel ami » risente in pieno dei canoni filmistici e ne trae succhi saporosi e sequenze di autentica squisitezza formale. È un film destinato a un grande successo di pubblico, e la levità della trama e la grazia delle sue soluzioni ne giustificano il buon esito, anche in sede estetica.

La recitazione dello stesso Forst aggiunge quel che di ironico e di paradossale che manca agli altri interpreti.

Wunchkonzert (1): film di propaganda. La trama è alquanto convenzionale e tratta dell'amore ignorato e contemporaneo di due giovani ufficiali d'aviazione per una medesima ragazza, conosciuta alle Olimpiadi di Berlino.

Dopo una complessa e fortunosa vicenda si viene a scoprire la duplicità del legame e ne risulta il sacrificio di uno dei due a pro della felicità dell'altro.

Questa vicenda, che ha ricevuto in altri tempi le più elastiche soluzioni da certo repertorio americano, è svolta con una certa levità dal regista Borsody, che disegna con garbo specie le prime scene, fresche di giovanile spensieratezza.

Per il resto notevole è l'interpretazione della Werner.

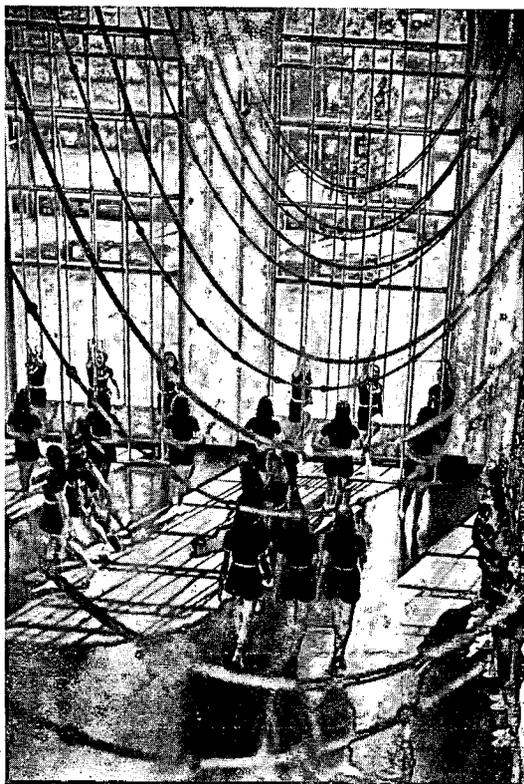
---

(1) *Produz.*: Cine Allians Film - *Regìa*: Eduard von Borsody - *Sceneggiatura*: Felix Lützendorf e Eduard von Borsody - *Operatore*: Franz Weihmayr - *Musica*: Werner Bochmann - *Interpreti*: Ilse Werner, Carl Radatz, J. Brennecke, Ida Wüst, Heldwig Bleihtren, H. Goedecke, H. A. Schlettow.

R. MARCELLINI — *Grano fra due battaglie*

R. MARCELLINI — *Grano fra due battaglie*

TAV. VI

G. PAOLUCCI
Portofino

G. FERRONI
L'accademia dei vent'anni

F. Cerchio *Carbonia*

Pacini *S. Gimignano dalle belle torri*

Omegna
Vita della rana

D. Paolella

Gli uomini della pesca

Con *Annelie* (1) siamo nel 1871, notte di San Silvestro. La casa dell'ufficiale del catasto Dörensen è allietata a mezzanotte e un quarto dalla nascita d'una bimba. Questo quarto d'ora avrà poi un influsso notevole per tutta la vita della fanciulla. Sposata, e madre di tre figli Annelie vede partire per la guerra il marito e, uno per uno, tutti e tre i figliuoli: rimasta sola si dedica alla Crocerossa e ai feriti di guerra. Il marito, ferito a morte spira in un ospedaletto da campo, ma Annelie coraggiosamente, lotta per la vita propria e dei figli, finchè questi, divenuti uomini, a loro volta si sposano.

Annelie diventa nonna: esplode un'altra guerra, ed è la sua volta di consolare la nuora e di farle coraggio, sia con la parola che con l'esempio della sua vita passata.

Una trama, come si vede, della più elementare semplicità, ma ricca di numerosi spunti di larga risonanza.

Poteva nuocere — come spesso accade in questo film — una soverchia spezzettatura degli episodi e la mancata coesione stilistica della trama.

Ma due protagonisti: la Ullrich e Krauss — specialmente quest'ultimo — più innanzi delle stesse intenzioni registiche, suscitano nella creazione dei rispettivi personaggi, quella unità che manca al racconto e fanno sì che il film non si risolva in tanti particolari scuciti e inefficaci.

Krauss è autore d'un personaggio di piccolo borghese che ci pare tra le creazioni più notevoli di questo versatile interprete del cinema tedesco che dall'« Ebreo Süss » a « Annelie », ha fornito nella stagione passata una gamma di interpretazioni di sicura profondità ed acutezza.

Qui, il passo, il gesto, il trucco, la dizione, sono fusi in una coerenza esemplari e ne risulta — in definitiva — una creatura tra le più umane e commoventi che gli schermi di questi anni ricordino.

(1) *Produz.*: Ufa Film - *Regìa*: Josef von Baky - *Sceneggiatura*: Thea von Harbou - *Musica*: Georg Haentzschell - *Operatore*: Werner Krien, Hans König - *Interpreti*: Luise Ullrich, Werner Krauss, Käte Haak, Karl Ludwig Diehl, Ilse Fürstenberger, Albert Hehn, John Pauls-Harding.

LE ALTRE NAZIONI PARTECIPANTI

La Falena (1), film boemo con cui si è inaugurata la IX Mostra Veneziana, ambientato dal regista e sceneggiatore F. Cap, agli inizii del XX secolo, tratta del dramma d'una giovane governante, e del suo tenacissimo e disperato amore per un uomo d'altro rango, che non ne intuisce e comprende i limiti, tanto da costringerla — sempre nel baratro di quel suo irrealizzabile sentimento — verso una crescente rovina umana e morale, fino alla fine sanguinosa, per mano d'un pretendente geloso ed esasperato.

Il clima del racconto subisce evidenti influssi da tutta una produzione russa i cui termini ultimi risalgono addirittura a Tolstoi di « Guerra e Pace », o di « Resurrezione »; o in genere a certa narrativa che ebbe il suo massimo splendore, appunto nello scorcio di secolo nel quale la trama della « Falena » si svolge.

Qui, da una ricostruzione minuta, analitica di quella atmosfera, il regista ha saputo ricavare alcuni tra gli effetti più pregevoli; lo psicologismo allucinato di certi personaggi (la protagonista, alcuni ufficiali, la padrona) fa riscontro alla caratterizzazione parodistica di altri, proprio sulla scorta della tipica narrativa russa del tempo.

Grande risalto ha la recitazione della Hana Vitova, attrice che vediamo per la prima volta sui nostri schermi, e che ha dimostrato fin dalle primissime scene una perfetta aderenza alle leggi della espressione cinematografica, dosandone con profonda coscienza gli effetti. In molte delle scene culminanti questa giovane recluta del film boemo ci ha ricordato — per intensità e pacatezza di recitazione — le primissime prove della Garbo, cui la legano anche una certa somiglianza fisica.

L'ambientazione del film è molto raffinata e, tra i pericoli d'una contaminazione di stili, accuratamente trascritta in valori scenografici.

In complesso un film che è all'altezza delle migliori opere del florido cinema boemo, e che addita alla attenzione dei cineasti, un nuovo regista e un gruppo di ottimi attori.

(1) *Paese d'origine*: Boemia e Moravia - *Prod.*: Lucerna-Film - *Regia*: Frantisek Cap - *Sceneggiatura*: Fr. Cap, V. Kraka - *Fotografia*: Ferdinand Pecenka - *Musica*: R. Blahnik - *Interpreti*: Hana Vitova, Svatopluk Benes, Gustav Nezval, Marie Glasrova, Adina Mandlova, Rudolf Hrusinsky, Jaroslav Marvan, Elen Halkova, Eduard Kohout.

Da una novella di Gottfried Keller, lo sceneggiatore di *Die Missbrauchten Liebesbriefe* (Lettere d'amore sfruttate) (1) ha tratto una trama piena di delicati spunti, ricca di quei trapassi morbidi e intensi che sono l'equivalente cinematografico dello stile — universalmente conosciuto — dello scrittore zurighese, che fu chiamato da Heyse « lo Shakespeare del racconto ».

Narra la trama le manie letterarie di un commerciante di Seldwyla, che sente in sè ambizioni più elevate, e già da qualche tempo si impanca in romanzacci d'appendice pubblicati in pseudonimo, che vuole catechizzare la giovane sposa — essere semplice e ingenuo — alle estasi creative.

La complicazione e la risoluzione cui conduce questa innocente mania — intramezzata dall'amore focoso d'un maestro di scuola per la bella moglie del commerciante — riempiono la successiva sequela di episodi d'un sapore tra ironico e patetico che riempiono di bella gradevolezza e varietà il racconto.

Il regista Lindtberg, come il suo quasi omonimo americano, ha compiuto un volo magnifico, nella scarsa fiducia che universalmente si attribuiva alle sue intenzioni.

Il film è vivacissimo, eccellentemente recitato, pieno di trovate. La fotografia eccellente, gli esterni magnifici, gli interni ironizzati con un gusto deformatore che ricordava alla lontana un grande iconoclasta, Clair, hanno saputo trarre, dagli spunti della novella, tutto quanto fosse utilizzabile al raggiungimento d'una cosciente opera cinematografica.

E « Lettere d'amore sfruttate » è stata insieme con « Falena » la rivelazione della IX Mostra.

Regina, la bella fioraia (2), è il film che la Finlandia ha inviato a rappresentarla ma che, per mediocrità di livello e genericità d'atmosfera, non si solleva dalla bassa media dei soliti film cantati, commerciali.

Ambiente della metà del secolo scorso, in Helsinki.

---

(1) *Paese d'origine*: Svizzera - *Prod.*: Prasens-Film - *Regia*: Leopold Lindtberg - *Sceneggiatura*: Richard Schweizer, H. Budjuhn - *Musica*: Robert Blum - *Operatore*: Konradin Steimer - *Interpreti*: Alfred Rosser, Anne Marie Blanc, Paul Hubschindt, Elsie Affenhofer, Mathlide Danegger, Heinrich Gretler.

(2) *Paese d'origine*: Finlandia - *Prod.*: Suomen Film - *Regia*: Toivo Sarkka - *Sceneggiatura*: Toivo Sarkka - *Interpreti*: Regina Linnaheimo, Tauno Paia, Ester Toivonen, Yryoe Ruominen.

Fiamme (1), è una storia d'amore — alla Bernstein — d'una donna ormai madre e soddisfatta della vita, verso un pianista.

Nella accettazione — prima combattuta indi subita e furiosamente perseguita — di questa passione, si articola tutta la vicenda che non ha che il compito d'arricchire d'un episodio, la troppo numerosa casistica analoga che un mediocre teatro ungherese distribuisce ormai da molto tempo all'Europa.

La trama di questo amore — con un artista ricco di tutti gli attributi esteriori (solitudine, selvatichezza, leggiadria, brutalità, estro) che la convenzione può assegnargli, non riesce certamente a varcare i limiti del telone, malgrado la diligente interpretazione della Mezey, che offre solo alcuni primi piani d'intensa e vibrata bellezza.

In *Mattia, il piccolo uomo* (2), trama di sentimenti repressi, d'impeti soffocati nella atmosfera cupa, opprimente della famiglia, di psicologia infantile acuta e quasi allucinata, ci è balzato immediatamente alla mente un ricordo ed un nome: « Poil de Carotte », Duvivier.

Pur senza denunciare parentele immediate non si può negare a questo secondo film svizzero una diretta influenza di certo intimismo francese della prima maniera, quello appunto che va da « Poil de carotte » alla « Bête humaine » di Renoir; nel quale le derivazioni letterarie sono scontate in una minuzia analitica che si pone ai confini del realismo.

Lungi del raggiungere la felicità creativa dell'altro film svizzero, sono notevoli in questo alcuni tentativi di narrazione schiettamente cinematografica come nelle scene della tempesta, e in quella del litigio dei ragazzi.

Il regista Hauberger qui segna le note più schiette della sua personalità, che nel resto del film, appaiono piuttosto nebulose — soggette come sono a influenze non dubbie.

In *Marianela* (3) un ingegnere di miniera ha un figlio cieco dalla nascita il quale è sempre accompagnato da una povera fanciulla molto brutta, ma che col suo affetto fa innamorare di sè il ragazzo.

---

(1) *Paese d'origine*: Ungheria - *Prod.*: Hunnia - *Regìa*: Ladislao Kalmar - *Interpreti*: Francesco Kiss, Maria Mezey, Paolo Jàvor, Valeria Hidvèghy.

(2) *Paese d'origine*: Svizzera - *Prod.*: Gotthard Film - *Regìa*: Edmund Hauberger - *Sceneggiatura*: Ernst Eschmann - *Operatore*: Sigrid Steiner - *Musica*: Robert Blum - *Interpreti*: Leopold Biberti, Petra Marin, Robi Happ, Hans Fehrmann, Walpurga Gruner, Ditta Ooesch, Arthur Leonhard.

(3) *Paese d'origine*: Spagna - *Prod.*: Ufisa - *Regìa*: Benito Perojo - *Interpreti*: Rafael Calvo, Maria Carrillo, Julio Pena, Maria Mercader.

Un famoso oculista suscita nella ragazza il timore e la speranza di far riacquistare la vista all'infelice. Racquistata la luce degli occhi il giovane, secondo le previsioni della ragazza, ne disprezza la meschinità dei tratti e s'innamora della cugina. La giovane infine muore di pena, ma felice della felicità del suo amato.

Con l'ingenuità delle canzoni popolaresche, questo film si trascina in situazioni di monotonia e di rozzezza in molti punti. Qua e là appaiono, come isole gentili, alcune prodezze e virtuosismi interpretativi della giovane Maria Carrillo che sembra la promessa dell'attuale cinema spagnuolo.

Non mancano alcune sequenze d'una certa sostenutezza, che sono gli esterni dove il regista, finalmente liberato dalla convenzione e dalla retorica si abbandona a un certo estro, che tra effusivo e malinconico ci ha ricordato alcune poesie degli scrittori spagnuoli contemporanei, per cui la Natura, al modo dei pagani antichi, acquista misteri e rispondenze ineffabili.

L'avvocato dei poveri (1) è una lunga e teatralissima vicenda, che riporta la trama a coordinate del tutto aliene dal cinematografo.

È la storia d'un giudice ingiustamente accusato, che fa l'avvocato della povera gente, finchè viene scoperto da un suo ex-nemico e costretto a rivelare la sua entità. Ne risultà una specie di processo « a posteriori » nel quale l'innocente può ampiamente dimostrare la sua buona fede, e l'accusatore viene a sua volta smascherato.

Il danno principale del film è una prolissità continua, la tendenza all'oratoria del protagonista, e la scadente qualità della fotografia.

Bastardo (2) si svolge nelle selvaggie regioni del Nord, fra il popolo dei cacciatori Orothnen, che si servono delle aquile reali, addestrate alla preda, e narra gli amori e le lotte del giovane Burtai con la giovane donna Aitanga, tra un seguito di vicende di uccisioni per motivi d'interesse tra i membri della tribù Orothnen e i russi.

---

(1) *Paese d'origine*: Boemia e Moravia - *Prod.*: Slavia Film - *Regìa*: Vladimir Slavinski - *Sceneggiatura*: Jan Mach - *Musica*: F. Skvor - *Operatore*: J. Strecha - *Interpreti*: Otomar Korbelar, Lenka Podhajska, Marie Brozova, Vladimir Mayer.

(2) *Paese d'origine*: Norvegia - *Prod.*: Helge Lunde *Regìa*: Goesta Stevens - *Sceneggiatura*: Goesta Stevens - *Musica*: Jolly Kramer-Johansen - *Operatori*: Per Jonson, Rudolf Frederiksen, Reider Lund - *Interpreti*: Gabriel Alw, Hilda Borgstroem, George Loekkeberg, Georg Blickenberg, Signe Hasso, Karl Holter.

Ricco di sequenze di straordinaria bellezza il film si vale della novità del suo materiale plastico, delle sue visioni inedite e suggestive, delle sue scene di caccia, che sono tra le più appassionanti che il cinema abbia svelato.

La descrizione di questa selvaggia Natura, cementa il numeroso materiale documentario in un blocco di intensa verità poetica. La tenue vicenda degli interpreti appare in tal modo completamente sopraffatta dagli esterni e dalle numerose occasioni venatorie (fra cui quella stupenda delle aquile e i lupi) che hanno portato gli spettatori in un mondo di atroce e profondo interesse.

La fotografia dei tre operatori non risente di squilibri notevoli ed è fusa dal regista in unità continua.

Karl för sin Hatt (Galantuomo) (1) è un film svedese nettamente influenzato da certa produzione americana. È la trama d'un tagliaboschi (che simboleggia la purità della vita rurale e boschiva) il quale riesce a fare innamorare di sè una giovane abitante di città, strappandola alle tentazioni frivole e superficiali del suo ambiente.

Ma questo enunciato polemico vive soltanto nella premessa d'intenzione. Nessuno sviluppo gli fornisce il regista fuor di quello, dolciastro e sciocchino della solita farsa d'ambiente, dalla quale ci sarebbero stati ben altri spunti utilizzabili.

La recitazione è lenta e teatrale; basata il più delle volte su effetti di dialogo malamente sopportati dalla colonna visiva degli interpreti, bloccati in espressioni di una staticità opprimente. Un certo risalto ha la figura di Emil Yellstrom, che caratterizza, con sufficiente comicità le sue doti mimiche e l'allampanata figura. Tutto il resto meno che mediocre.

Se un repertorio « melodrammatico » come categoria estetica che racchiuda in sè alcune tra le più tipiche specie teatrali esista, *Madreselva* (2) ne è uno dei più ossequienti esegeti.

---

(1) *Paese d'origine*: Svezia - *Prod.*: Sandrew Bauman - *Regìa*: Schamil Baumann - *Sceneggiatura*: Hasse Eckmann - *Fotografia*: Hilmer Ekdahl e Hilding Bladh - *Musica*: Sven Josephson - *Interpreti*: Adolf Jahr, Birgit Tengroth, Emil Yellstrom, Siggur Wallen, Gull Natoyr, Stie Jarrell.

(2) *Paese d'origine*: Argentina - *Prod.*: Argentina Sono-Film - *Regìa*: Luigi Amadori - *Sceneggiatura*: Luigi Amadori - *Musica*: Francisco Canaro, Alfredo Malerba, H. Siehranner - *Interpreti*: Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Leo Raffoli, Molisa Zini, Miguel Comez, Pedro Certaba.

Dal padre novantenne, alla agnizione, dall'equivoco d'amore, alla resipiscenza, dalla fuga alla maledizione, nulla manca di quelle situazioni che nell'ottocento erano care ai nostri librettisti d'opera.

La protagonista Libertad Lamarque, che pare abbia origini italiane, cerca con ogni mezzo di staccarsi dal gruppo dei suoi coadiutori, e talvolta — specie nella soavità della espressione immobile — ha una certa sospirosa grazia.

Ma il più del tempo il film si trascina per situazioni assurde in ambienti convenzionali con personaggi ai quali — prima ch'essi aprano la bocca — la predetta cognizione del melodramma suggerisce spunti, accenti e intenzioni.

Puerta Cerrada (1) è il secondo film interpretato dalla Lamarque e si comprende come gli errori del primo (peso eccessivo del cantato e del parlato, assurdità della trama, lentezza di azione) si ripeta in una vicenda che ha molta analogia con « Madreselva ».

Dal dramma omonimo dello scrittore svedese S. Siwerst è stata tratta la vicenda di *Ett Brott* (Un delitto) (2), che, fra un delitto e un processo, segue — con una certa lentezza e pesantezza — i canoni del « giallo classico ».

La regìa di Henrikson è spesso trasandata, ma nei momenti di maggiore impegno, come nella scena della scoperta del delitto, o in quella del patetico finale riveste una certa intensità, di marca — però — assai più teatrale che cinematografica.

Swing it, magistern (Balliamo, maestro) (3), è una operetta realizzata con molta grazia e vivificata da una scenografia gradevolissima, da costumi fantasiosi e sovratutto da una musica briosa e piena di vena.

---

(1) *Paese d'origine*: Argentina - *Prod.*: Argentina Sono-Film - *Regìa*: Luis Saslawsky - *Musica*: Mario Maurano - *Interpreti*: Libertad Lamarque, Augustin Irusta, Angelina Pagano, Sebastiano Chiola, Raimundo Pastore.

(2) *Paese d'origine*: Svezia - *Prod.*: Terra Film - *Regìa*: Anders Henrikson - *Sceneggiatura*: Lorens Marmstedt - *Musica*: Gunnar Malmgreen, Bo Rosendhal - *Operatore*: Hilding Bladh, Evert Löfstedt - *Interpreti*: Carl Barklind, Edvin Adolphsson, Karin Ekelund, Anders Henriksson, Ziri Gun Eriksson, Gösta Cederlund.

(3) *Paese d'origine*: Svezia - *Prod.*: Sandrew Baumann - *Regìa*: Schamyl Baumann - *Sceneggiatura*: Hasse Eckmann - *Operatore*: Hilmer Hekdal - *Interpreti*: Adolfo Jahr, Alice Nilsson, Solveig Hedengran, Vivan Rydkvist, Carl Hagman, Thor Modeen, Ludde Julmj.

Europa non risponde (1) è un mediocre film poliziesco, con i soliti convenzionali tipi di spia, di giornalista, di *vamp*, ecc., che hanno popolato a migliaia le trame del genere.

Il vecchio Ivan Petrovic, nel ruolo convenzionale che la regìa gli ha affidato ci ha fatto nostalgicamente ricordare i suoi meriti di tre, quattro lustri or sono.

Anche col *Alter ego* (2), terzo film ungherese, le sorti cinematografiche del paese amico non ci sono parse più risollevate da « Europa non risponde » e da « Fiamme ».

Si tratta di una trama piuttosto fatua e generica, svolta in una atmosfera di settecento operettistico, e aggravata dalle solite musiche e dai soliti dialoghi interminabili.

Mètte vince la scommessa (3), è un film operettistico sulla scorta di una certa produzione americana che furoreggiò in Europa dieci, dodici anni or sono.

È recitato con un certo brio, che contrasta singolarmente alla placidità cui ci ha assuefatta la consuetudine degli altri film nordici.

ENRICO FULCHIGNONI

(1) *Paese d'origine*: Ungheria - *Prod.*: Atelier Film - *Regìa*: Geza Radwanyi - *Interpreti*: Maria Tasnady, Ivan Petrovich, Ferent Kiss.

(2) *Paese d'origine*: Ungheria - *Prod.*: Hunnia Takaks Film - *Regìa*: Federico Ban - *Interpreti*: Zita Szeleckij, Maria Mezey, Maria Lazar, Antonio Pager, Stefan Nagy.

(3) *Paese d'origine*: Danimarca - *Prod.*: Nordisk Films Kompagni - *Soggetto*: Fleming Lynge - *Regìa*: Emanuel Gregers - *Interpreti*: Lilian Ellis, Erica Voigt, Erling Schroeder, Ludwig Böghalm, Fritz Olsen, Oda Holm.

Ricordo di Corrado d'Errico

La notizia della morte di Corrado d'Errico ha rattristato profondamente tutti noi di « Bianco e Nero » che lo avevamo avuto amico fraterno.

L'ultima volta che gli occhi fermi, la persona vivace di Corrado d'Errico ci vennero incontro, abbiam visto la sua gioventù ancora più animosa del solito, il suo passo più sicuro. Furono parole entusiaste, parlavano di domani, di cose da costruire, di opere da realizzare.

Egli è andato via così, guardando molto lontano, affidando la sua memoria alla stima degli amici più che alle opere compiute. Tanto più difficile ci riesce quindi parlare di lui, in quanto la sua scomparsa provoca un dolore non rasserenato dalla coscienza che la sua opera esprima la somma duratura degli affetti e delle interiori ragioni persistenti nel tempo. Quando muore chi ha affidato alla trascorrente esistenza quella parte di sè degna di sopravvivere che — attraverso un macero di sofferte esperienze — ha saputo svolgere trascendendo la sua persona fisica, allora è solo l'uomo che noi rimpiangiamo. Ma quando interviene la morte ad interrompere il raggiungimento di un segno prefisso, quando solo i discordi indici di un temperamento possono essere additati ad esempio di chi deve proseguire, non è soltanto l'uomo che si rimpiange, ma la sua possibile azione nel tempo.

Se pensiamo al cinema italiano, al quale egli cercava di infondere quei valori di concretezza umana che costituivano gran parte del modulo della sua personalità, il dolore lascia così posto anche al rimpianto per la perduta collaborazione, per le opere che egli non potrà realizzare.

Alla nostra cinematografia viene oggi infatti a mancare uno dei suoi uomini migliori, dalla cui conseguita maturità era lecito attendersi opere molto significative. Solo quelli che lo conobbero personalmente, solo quelli che conobbero i suoi veri e profondi pregi, possono comprendere a pieno la grandezza di questa perdita: e, in essi, il ricordo di Corrado d'Errico permarrà per lunghissimo tempo.

I misteri del film

Il film spettacolare

Nel corso della nostra indagine abbiamo finora esaminato (1) quegli elementi fondamentali del film spettacolare che si presentano nell'immagine di un singolo quadro. Posizione della « camera », simboli, primi piani, si possono immediatamente afferrare nell'immagine di un quadro anche se il loro significato si rivela e diventa efficace soltanto in una sequenza di scene. Pertanto è opportuno, prima di rivolgere la nostra attenzione al raggruppamento e montaggio di determinate sequenze, riassumere i risultati finora ottenuti per fissare delle norme cinematografiche.

1) Il processo di lavorazione deve essere tale da rendere possibile la partecipazione dello spettatore alla trama del film. L'occhio della « camera » è l'occhio dello spettatore, ciò che vede la « camera » lo vede anche lo spettatore.

2) La vera partecipazione dello spettatore alla trama si verifica soltanto quando lo spettatore viene posto al centro di essa. Lo spet-

(1) L'Autore si richiama qui alle precedenti pagine del suo volume « *Die Geheimnisse des Spielfilms* » da cui sono tratti i capitoli che qui riportiamo. In questa interessante opera, pubblicata qualche anno fa a Berlino (Photokino-Verlag Hellmut Elsner K.-G.) e di cui demmo a suo tempo notizia l'Opfermann tratta con un tono pianamente divulgativo, mantenuto però sempre nei limiti di una seria coscienza estetica, dei principali problemi pratici che si pongono nella realizzazione di un film. L'Autore definisce « misteri » tali problemi, ma siamo sicuri che essi non conservano nessun carattere di misteriosità per i nostri lettori che troveranno solo, nella lettura delle pagine che seguono, una esposizione chiara, abbondantemente esemplificata e divertente di quei principi che oramai da più tempo hanno imparato a conoscere, se mai in forma più rigorosa ed austera, attraverso i fascicoli di « *Bianco e Nero* ». — (*N. d. R.*).

tatore deve vivere l'azione che si svolge sullo schermo. Quindi tutti i processi di lavorazione devono svolgersi in modo tale che la « camera » non diventi mai un « osservatore » ma che partecipi sempre all'azione.

3) Si deve sempre esaminare ogni scena per vedere se si può ravvivarne l'atmosfera mediante l'aggiunta di elementi simbolici.

4) Ogni simbolo di cui ci serviamo deve essere chiaro. Esso deve essere immediatamente compreso dallo spettatore ed il suo significato deve risultare convincente. Il simbolo, per essere compreso, non deve richiedere uno sforzo mentale (guardarsi dagli enigma di immagini). Esso deve essere efficace ed il suo significato non deve mai essere debole ma sempre potente. La funzione di un oggetto impiegato come simbolo deve essere messa molto meno in evidenza che non la sua forza simbolica.

5) Il primo piano deve essere impiegato soltanto quando si deve rappresentare lo stato d'animo di una persona. Esso deve essere inteso e trattato come se si trovasse al di fuori dell'ambiente in cui si svolge l'azione (bisogna escludere parole, pianti, movimenti).

6) Ogni mezzo di rappresentazione deve essere sempre valutato nel modo più preciso prima della ripresa. Tutto quello che può essere espresso con i mezzi propri del cinema (inquadratura, simbolo, primo piano) deve essere espresso cinematograficamente. Anche l'impiego di mezzi rappresentativi non esclusivamente propri del film (attori, atmosfera) deve essere subordinato senza riserve allo speciale compito cinematografico di questi mezzi di rappresentazione. Non si devono mai intercalare dei « numeri speciali », dei « bei quadri », se non sono necessari all'azione.

IL PENSIERO
E LA SUA REALIZZAZIONE CINEMATOGRAFICA

Come noi possiamo, con l'aiuto del primo piano, rappresentare cinematograficamente le emozioni psicologiche, in modo che esse non rappresentino un ostacolo per l'azione, altrettanto dovrebbe potersi dire anche del pensiero.

I pensieri constano di immagini e concetti rappresentativi. Noi possiamo immaginarci il concetto della parola « pane » come immagine visiva e come concetto di vocabolo. In entrambi i casi noi pensiamo il concetto di questa parola.

Che ne è, ora, della realizzazione cinematografica di un simile pensiero? È ovvio che noi non possiamo mostrare un uomo pensieroso col volto appoggiato sulla mano e nel prossimo quadro una pagnotta in primo piano.

Il film muto ha spesso cercato di fare qualche cosa di simile per mezzo del passaggio per dissolvenza da una scena all'altra. Si mostrava un volto in primo piano includendo lentamente nel quadro l'oggetto pensato. Si faceva anche fissare da una persona la parete di una stanza facendo poi apparire su di essa l'oggetto pensato.

Prescindendo dal fatto che la dissolvenza ha un effetto cinematografico completamente differente da quello che le viene attribuito in questi casi, è chiaro che per vie così banali non è possibile rappresentare in modo soddisfacente e cinematograficamente pensieri e concetti.

Un passo avanti al riguardo ci fu mostrato dal film *Variété* con la rappresentazione cinematografica di tutta una serie di pensieri che passano nella mente del protagonista del film durante una passeggiata effettuata nelle ore della sera per le strade di una città. In questo caso a tutte le scene — il protagonista ripensa a degli avvenimenti che si sono svolti molti anni prima — viene data, mediante una lente leggermente deformante, un'atmosfera velata, così che esse acquistano una forza di espressione simbolica che trasporta gli avvenimenti dalla realtà in un mondo visionario.

Ma anche questo metodo non è una soluzione. Le scene hanno sì l'effetto di visioni ma lo spettatore non ha affatto la sensazione di averle create egli stesso. Non sono i suoi ricordi, ma tutt'al più i ricordi di un altro che egli può osservare. Pertanto anche in questa guisa non è possibile dare alla trama del film la forma da noi voluta. I pensieri — quando il soggetto richiede la loro concretizzazione cinematografica — non possono essere rappresentati e ripresi dalla « camera » ma devono essere suscitati nello spettatore mediante opportuni mezzi rappresentativi. Come i simboli suscitano in noi dei sentimenti così è necessario trovare mezzi di espressione cinematografica che posseggano una eguale efficacia e che siano capaci di suscitare pensieri ed immagini.

Questi mezzi di rappresentazione capaci di suscitare pensieri ed immagini nello spettatore sono da ricercarsi fra un quadro e l'altro. Essi consistono in ciò che il tecnico suol chiamare « montaggio » ed influiscono su di un campo vastissimo del cinema: dall'associazione di idee si passa alla creazione di determinati processi mentali per giungere alla creazione dell'emozione e finire col dominare il concetto del tempo nel film.

In un film sonoro i due protagonisti vengono rinchiusi in una cantina che funge da deposito di carbone. Essi ne barricano la porta perchè sanno che una banda di malfattori presto tenterà di rapirli. Infatti i delinquenti sopraggiungono e tentano di scassinare la porta. Un po' alla volta essi cercano di demolirla in modo che si formino delle fessure tali da poter sparare dentro la cantina. Uno dei due protagonisti viene ferito alla mano da uno di questi colpi di pistola e non è più capace di continuare la difesa. Entrambi sembrano perduti e la definitiva apertura della porta non è ormai che questione di pochi secondi. Ecco che proprio all'ultimo momento — dietro indicazione delle amiche dei due protagonisti — due auto della polizia, cariche di agenti, entrano di corsa nel portone della casa nella cui cantina si svolge il dramma.

Il montaggio della scena delle auto della polizia con quella della lotta dei banditi desta nello spettatore un pensiero ben distinto: « ora sono salvi! ».

Constatiamo dunque che mediante un giusto montaggio di scene cinematografiche è possibile raggiungere effetti simili a quelli del simbolo sebbene nessuno delle singole scene rappresenti o contenga un simbolo.

Il protagonista di un film muto si siede ad una mensa lussuosamente imbandita. Con molta fatica ha ottenuto di poter essere invitato, si è vestito con i migliori abiti ed ha un aspetto nello stesso tempo imbarazzato e felice. Nella casa in cui ha luogo il ricevimento il protagonista ha due nemici. Si tratta dei due figli del padrone di casa, ragazzi dai dieci ai quattordici anni, che sono tutt'altro che ben disposti verso di lui perchè una volta li ha trattati dall'alto in basso. Entrambi hanno giurato di vendicarsi ed hanno deciso di mettere in esecuzione questa vendetta in occasione dell'invito. La sedia su cui il protagonista deve

sedersi è stata trapanata in modo tale che le due gambe posteriori devono spezzarsi se qualcuno vi si siede con forza.

Noi dunque scorgiamo il protagonista quando si mette a sedere e vediamo il suo volto spaventato quando, adagio adagio, comincia a scivolare verso il tavolo. A questo punto, grazie al giusto montaggio delle scene, (il trapanamento delle gambe della sedia effettuato dai ragazzi, l'espressione maligna del volto dei medesimi mentre l'ospite si siede, l'espressione di spavento e lo scivolare di quest'ultimo) si suscita nuovamento nello spettatore un pensiero ben chiaro e questo pensiero è: « adesso cade! ».

Nel film il protagonista non cadeva ma col massimo sforzo riusciva a mantenere apparentemente la sua posizione di persona seduta e, per tutta la durata del pranzo, era costretto a fingere con i commensali di trovarsi a suo agio e comodâmente assiso.

In questo caso dunque il montaggio delle scene del film desta un pensiero che si rivela poi errato. Da questo errore e dalla sconcertante constatazione che il protagonista non cade, lo spettatore prova un effetto comico che era lo scopo della scena.

Non è assolutamente necessario che i pensieri, che vengono provocati da un adeguato montaggio delle scene, debbano essere sempre formulabili come immagini della parola. Le immagini della fantasia sono, come quelle della parola, affini ai pensieri: anzi l'immagine della fantasia rappresenta la forma più frequente del pensiero umano. Come noi suscitiamo cinematograficamente dei pensieri, così dobbiamo suscitare determinate immagini nella fantasia dello spettatore.

Questo tentativo è facilmente realizzabile tenendo in debito conto la posizione della « camera ». Infatti noi non facciamo che guardare le immagini della nostra propria fantasia, immagini per mezzo delle quali in certo qual modo pensiamo. Anche se queste immagini nascono entro di noi tuttavia noi le vediamo nei loro particolari come immagini reali e quindi ci è consentito tentare di aggiungere nei nostri film dei processi del tutto reali come immagini di pensieri creati dalla fantasia. Che poi lo spettatore le senta come tali ciò dipende soltanto dalla coerenza dell'azione e dal « ritmo » con cui queste immagini appaiono sullo schermo. Quindi è di nuovo il montaggio quello che rappresenta il fattore decisivo.

In un film muto il protagonista ha perduto la memoria a causa di un episodio di guerra e lavora in una fabbrica del paese nemico. La vita precedente è del tutto spenta nel suo ricordo. In seguito alla visita di alcuni ospiti stranieri gli capita fra le mani una rivista in cui è una fotografia della sua città natale. Questa immagine desta in lui un lontano ricordo; da questo ricordo crescono, lentamente in principio e poi sempre più in fretta, immagini note e finalmente, in un velocissimo vortice di immagini ritorna in lui il ricordo di tutta la sua vita precedente. In questo caso è stato fatto il tentativo di mostrare il decorso di un'intera serie di immagini della fantasia alla stessa velocità con cui esse si presentavano nella mente di quell'uomo. Il problema è ora di sapere se questa serie di pensieri può essere fatta nostra, se cioè è possibile far rivivere in noi la trama. Questo è effettivamente possibile ma soltanto con la premessa che lo spettatore — nel momento in cui si compie l'atto del ritrovamento della memoria — sappia più cose di colui che la sta riacquistando. Lo spettatore deve conoscere la storia del protagonista: egli deve sapere quali sono le cose di cui il protagonista può ricordarsi. Se conosce ciò nel momento del ritrovamento della memoria, si trova nelle stesse condizioni del protagonista che diviene consapevole degli eventi da lui un tempo vissuti.

La differenza che passa tra protagonista e spettatore — differenza che consiste nel fatto che lo spettatore sa qualche cosa che il protagonista non sa più o ancora non sa — non nuoce al processo creativo della trama, ma lo favorisce. Quali siano le ragioni di ciò lo vedremo nell'esaminare la sceneggiatura.

Il tempo

Molto simile ai pensieri ed alle immagini create dalla fantasia è il senso del tempo. Il trascorrere di un breve o lungo spazio di tempo dal momento in cui si è verificato un dato avvenimento dipende abitualmente dalle frazioni del medesimo — ore, giorni, anni — che sono trascorse oppure dal numero dei ricordi interposti fra quell'avvenimento e l'oggi. Se a partire da un dato avvenimento noi abbiamo vissuto intensamente e possediamo molti ricordi allora quell'avvenimento ci sembra molto lontano, se invece abbiamo avuta una vita uni-

forme e priva di movimento allora ci sembra che esso sia accaduto « ieri ».

La trama di un soggetto cinematografico richiede spesso che fra determinate scene sia passato un tempo più o meno lungo e che lo spettatore venga fatto consapevole del trascorrere di esso. L'impressione dello scorrere del tempo non si può ottenere soltanto mediante la sola composizione delle singole immagini. Tutti i quadri che noi vediamo in un film ci fanno l'effetto del presente e quindi quando noi mostriamo su un quadro gli uomini del nostro secolo e nel seguente quelli del secolo precedente con ciò noi non abbiamo affatto superato cinematograficamente lo spazio di tempo che intercorre fra l'« oggi » e « cento anni fa », ma abbiamo soltanto ottenuto che i personaggi ci sembrino persone dell'epoca presente abbigliate con i costumi del secolo precedente e viceversa.

Anche lo sfogliare del calendario — così spesso usato nei film muti e sonori — non è adatto a far sentire allo spettatore il trascorrere del tempo o il tempo trascorso. Noi vediamo che un calendario viene sfogliato — abitualmente non si vede neppure con che mezzo venga sfogliato — ma non sentiamo che il tempo indicato dal primo e dall'ultimo foglio sia effettivamente trascorso. A questa conclusione giungiamo tutto al più quando, col proseguire dell'azione, veniamo a conoscere che le scene che ora seguono devono essersi verificate molto tempo dopo, così come ci ha mostrato il calendario. Il senso del tempo dunque non può essere creato con lo sfogliare un calendario.

Come possiamo quindi far trascorrere il tempo in un film in modo tale che anche lo spettatore lo senta chiaramente come trascorso?

Dobbiamo trasformare il tempo in distanze, cioè dobbiamo allontanarci, mediante l'aggiunta di una scena che si svolga in un'altra località, dal luogo ove presentemente si svolge la trama per poi ritornarvi di nuovo. Con questo metodo si può rendere evidente il trascorrere di qualsiasi periodo di tempo dal breve attimo a molti anni.

Se vogliamo far trascorrere alcuni minuti fra scene che si svolgono nella stessa camera è sufficiente intercalare fra queste due scene una terza che si svolga nella stanza adiacente. Se vogliamo far trascorrere una mezz'ora ci rechiamo con la « camera » in un luogo che sia lontano di qualche strada da quello precedente. Se vogliamo interporre fra le due scene uno o più giorni, allora intercaliamo una ripresa che si

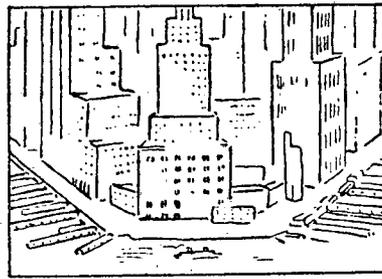
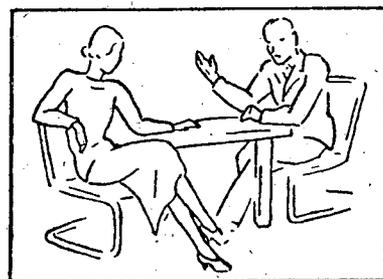
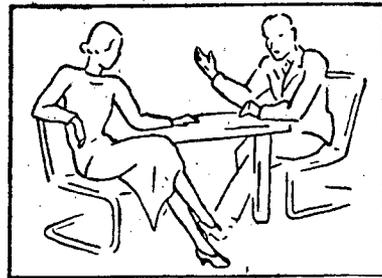
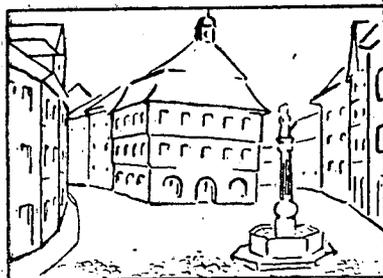
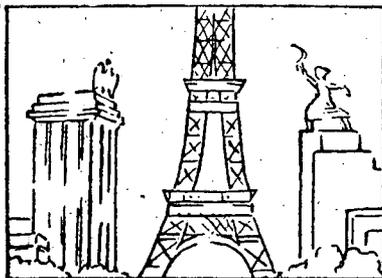
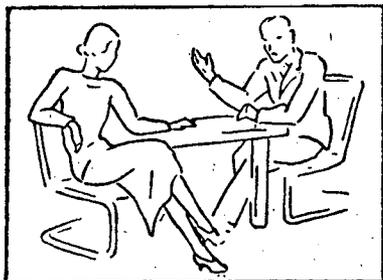
svolga in un'altra città; per un mese, intercaliamo una scena che si svolga in un'altra nazione e per un anno intercaleremo una scena che si svolga in America o in Australia. Per farla breve quanto più grande è la distanza fra la prima scena e quella intercalata tanto più lungo è il tempo trascorso per lo spettatore.

Se ora vogliamo che per lo spettatore trascorrano determinati periodi di tempo e realizziamo ciò intercalando scene che si svolgono in luoghi lontano dobbiamo fare bene attenzione che lo spettatore conosca anche la località in cui l'azione seguita a svolgersi. Lo spettatore cioè deve sapere quanto lontana sia la nuova località da quella che abbiamo lasciata: anzi deve conoscerla molto bene altrimenti per lui il tempo non trascorre nel modo come vogliamo che egli lo senta trascorso.

È dunque necessario che ogni volta noi ponderiamo molto bene il mezzo con cui dobbiamo mettere lo spettatore a conoscenza delle distanze che intercorrono fra diverse località. Nel caso di un cambiamento da nazione a nazione o da grande città a grande città, ciò può effettuarsi mediante la ripresa di panorami caratteristici da tutti conosciuti. Noi possiamo tuttavia anche uscire dalla città, nel quale si svolge l'azione del nostro film, per andare in campagna. Possiamo anche scegliere luoghi che siano già noti allo spettatore per averli già visti nelle precedenti scene del film e che quindi egli sa già trovarsi lontani gli uni dagli altri per il fatto che i diversi personaggi abitano in queste diverse località, ecc.

Il fattore decisivo è tuttavia che lo spettatore non debba ingannarsi su questo cambiamento di località e quindi è necessario che l'esame di questi problemi sia effettuato con la massima cura.

La lunghezza delle scene intercalate è a nostro piacimento. Essa può durare un solo secondo come pure, quando la trama lo richieda, si può intercalare tutta una serie di scene che si svolgono in un'altra località. Dopo il ritorno alla scena iniziale sarà sempre trascorso un tempo corrispondente alla distanza tra le due località. Naturalmente quando si intercalano parecchie scene vi sono alcuni limiti. Quando sono molte e si verificano in esse molti spostamenti di luogo, allora, oltre il tempo creato dal montaggio, bisogna tener conto di quello che trascorre per il cambiamento di località nelle scene intercalate. Altrimenti ciò può produrre una tale confusione del senso del tempo che lo spettatore alla fine non percepisce più lo scorrere di esso e

l'azione del film comincia a svolgersi in uno spazio senza limiti di tempo con un susseguirsi confuso di scene. Quando lo spettatore si trova in questo stato è impossibile che egli partecipi alla trama. Egli deve a fatica, con l'aiuto della sua intelligenza, riflettere sulle singole scene,

ordinarle come meglio può e dare loro anche un significato nei riguardi del tempo: ma allora non si può più parlare di partecipazione all'azione.

Applicazione al film professionale dei risultati ottenuti

In questo campo abbiamo scoperto un errore che giuoca dei brutti tiri a molti film muti e sonori. Questo errore consiste nella incomprensione del senso del tempo durante i cambiamenti di scene e di località.

I produttori cinematografici per evitare i danni causati da questo errore si sentono portati a ridurre per lo schermo trame semplici e primitive e tutti i tentativi di introdurre l'arte nei film per mezzo della riduzione cinematografica dei grandi drammi di Shakespeare, Schiller e Goethe naufragarono abitualmente a causa del gran numero di luoghi diversi sui quali si svolgono e s'intrecciano le scene di queste opere. Quindi o il montaggio risulta straordinariamente confuso ovvero vengono soppressi innumerevoli episodi riducendo la trama di questi drammi ad un'azione unica e lineare, togliendo in questo modo il sangue dalle vene dei grandi capolavori.

Naturalmente causa dell'insuccesso di questi tentativi di creare un film d'arte non è soltanto la manchevole padronanza del senso cinematografico del tempo. Altrettanto importante è la differenza essenziale che esiste fra dramma e film e che consiste in questo, che nucleo del dramma è la parola e quindi ogni processo cinematografico è influenzato dalla medesima, sulla quale il lavoro teatrale si basa, mentre nel film l'immagine prende il posto della parola e quindi al concetto subentra la visione. La parola deve apparire nel film sonoro soltanto come complemento.

Continuazione dello studio sul tempo cinematografico

Esaminiamo un espediente cinematografico che appartiene al campo del montaggio e che, con mezzi tecnici adeguati può essere impiegato per comunicare allo spettatore il concetto del tempo. Si tratta del passaggio per dissolvenza da una scena all'altra. Oltre al semplice cambiamento di quadro che unisce le scene l'una con l'altra senza alcuna transizione, abbiamo la possibilità dell'apertura e chiusura del diaframma e di altri mezzi tecnici di transizione da una scena all'altra.

Tutte queste possibilità di transizione possiedono, oltre alla loro possibile realizzazione tecnica, anche un significato drammatico e questo è l'unico che deve indurci ad usarle. Chi, come noi, crede che un'opera d'arte cinematografica possa nascere soltanto quando tutti i mezzi dell'espressione e della recitazione vengano subordinati alla legge dello svolgimento dell'azione, non sceglierà mai un mezzo di

transizione da una scena all'altra soltanto per mettere in opera i sorprendenti virtuosismi tecnici possibili in un tale procedimento, ma si domanderà sempre con grande cura quale fra le tante specie di passaggi da una scena all'altra sia quella che più si confaccia a quel dato punto del nostro film e perchè sia necessario usarlo.

Che significato hanno dunque i singoli passaggi da una scena all'altra? Il semplice cambiamento di quadro non è un vero e proprio passaggio, non viene sentito come tale e l'azione seguita a scorrere senza alcuna pausa.

Un effetto del tutto diverso è provocato dall'apertura e dalla chiusura del diaframma. Se noi facciamo apparire lentamente una scena mediante l'apertura o la facciamo dileguare mediante la chiusura di esso, diamo a questa scena un significato del tutto speciale. L'apertura di diaframma fa sì che la scena susseguente ci appaia in certo qual modo piena di aspettativa. Da questo senso di aspettativa si passa a poco a poco alla rivelazione della nuova realtà che gli avvenimenti precedenti avevano vagamente preannunciato. Noi stessi prendiamo parte alla sua formazione e ce ne impossessiamo partecipando all'azione del film. Nello stesso modo si possono presentare quei paesaggi che debbono contenere una speciale atmosfera. Anche un concetto di tempo può essere comunicato allo spettatore per mezzo del diaframma. Una lenta chiusura di diaframma ed un giusto montaggio della scena possono simbolizzare il trascorrere di un lungo periodo di tempo. La scena scomparendo lentamente si estingue nel nulla che viene poi rianimato dall'apertura di diaframma con cui s'inizia la nuova scena.

Il passaggio per dissolvenza da una scena all'altra fa sì che noi sentiamo il cambiamento di località come un salto netto da luogo a luogo senza che per questo passi per noi anche il tempo. Sappiamo già che per mezzo di uno spostamento di luogo, spostamento di cui ci si renda consapevoli, viene percepito come trascorso un determinato periodo di tempo la cui durata è misurata dalla distanza spaziale che separa le due località. Se una delle nostre scene si svolge a Berlino e vediamo che l'azione, mediante un semplice cambiamento di quadro, si trasferisce a Parigi allora sentiamo che nello svolgimento della stessa è trascorso un tempo corrispondente alla distanza fra Berlino e Parigi. L'azione continua a Parigi circa due giorni dopo.

La presenza di un tale senso del tempo nel cambiamento di località può anche non essere desiderato. Può essere importante per la nostra trama che un tale cambiamento di luoghi (Parigi-Berlino) sia sentito chiaramente dallo spettatore, ma che tuttavia non debba sentirsi trascorso alcun tempo fra i due quadri. Perfino quando in entrambe le scene si tratti dello stesso personaggio che nella prima si vede a Parigi e nella seconda a Berlino, vale a dire nel caso che il personaggio abbia dovuto superare la distanza fra Parigi e Berlino, può essere che il nostro soggetto richieda che nello spettatore anzichè il senso del tempo trascorso sia suscitata la seguente impressione: « Ha appena finito di divertirsi a Parigi che già si trova in prigione a Berlino! ».

Un tale cambiamento di luogo senza che sussista un corrispondente trascorrere del tempo possiamo renderlo evidente per mezzo della dissolvenza. Quando in un quadro che rappresenta una bettola parigina lentamente appare il corridoio di un carcere berlinese mentre la bettola un po' per volta sparisce, noi percepiamo molto chiaramente il cambiamento di luogo, se le caratteristiche dell'ambiente parigino e berlinese sono sufficientemente espresse. Il tempo al contrario per noi non trascorre anche se in entrambe le scene agisce lo stesso personaggio. La compenetrazione delle due scene lega gli avvenimenti fra di loro con tale immediatezza che l'azione viene sentita come continua.

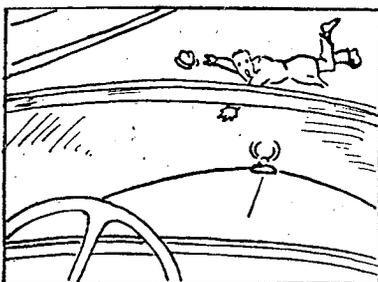
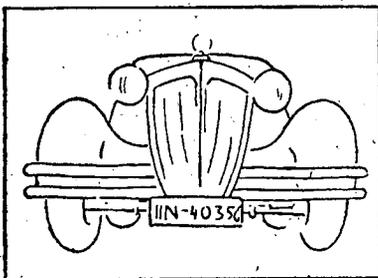
Il « ritmo »

Il ritmo del film ha una stretta parentela con il concetto del tempo anche se non è identico ad esso. Col ritmo noi intendiamo velocità ed anche se una tale velocità può essere paragonata ad un determinato decorso del tempo tuttavia noi dobbiamo ritenere che avvenimenti a decorso piuttosto rapido o piuttosto lento vengono sentiti dallo spettatore diversamente che non il senso del trascorrere del tempo o del tempo trascorso. Per creare un dato ritmo nelle nostre sequenze dobbiamo impiegare mezzi differenti da quelli usati per rendere visibile il tempo e pertanto dobbiamo dedicare un particolare esame al ritmo del film.

Nel film noi possiamo comunicare allo spettatore il senso del movimento e della velocità in due modi differenti: o nel quadro stesso, facendo muovere più o meno velocemente un oggetto od una persona, oppure con l'aiuto del montaggio.

La prima forma della rappresentazione della velocità ci è nota e sappiamo che essa può essere applicata alla trama soltanto a mezzo dell'immagine. Noi possiamo, come partecipanti all'azione, vedere qualche cosa che si muove avanti a noi, come anche possiamo muoverci noi stessi mediante il movimento della « camera », ma questa trasmissione allo spettatore del senso del movimento ha i suoi limiti. Facciamo un nuovo esempio:

Un uomo va sotto un'auto. Egli attraversa una strada piena di traffico, vede avanzare da qualche distanza un'auto e, credendo di fare a tempo ad attraversare la strada, accelera il suo passo ma scivola, cade ed ora giace in mezzo alla via, senza possibilità di soccorso, davanti all'automobile che si avvicina sempre più.

Fedeli alle nostre dottrine sulla soluzione di un determinato episodio dovremmo effettuare le seguenti riprese:

1) Una ripresa in corsa effettuata dall'automobile. Possibilmente sono visibili una parte del volante e parte del parabrezza. Ci avviciniamo lentamente all'uomo che giace a terra. Noi sediamo nell'auto e guardiamo fuori.

2) Una ripresa effettuata dal terreno su cui giace la persona che sta per essere investita. La camera è rivolta verso l'automobile che si avvicina. Siamo distesi a terra e vediamo l'auto avanzare su di noi.

3) Poichè sappiamo che un auto che si avvicina verso lo spettatore non produce un'impressione troppo spaventosa e dato che noi dobbiamo invece comunicargli l'angoscia che prova l'uomo caduto dinanzi all'auto, dovremo ricorrere anche ad un primo

piano del volto del caduto e tentare, secondo le regole stabilite nello studio del primo piano, di comunicare allo spettatore un corrispondente senso di angoscia.

Se montiamo le tre scene l'una appresso all'altra e le proiettiamo sullo schermo dovremo riconoscere che la minaccia dell'investimento è stata realizzata molto debolmente. Con queste sole riprese noi non abbiamo comunicato allo spettatore l'angoscia che egli deve provare.

È necessario che ricorriamo a mezzi più efficaci e questi mezzi li troviamo nel ritmo. La nostra scena è stata suddivisa troppo grossolanamente. La rappresentazione dei singoli avvenimenti, anche se li prendiamo dal punto di vista della persona che li subisce, non sono sufficienti. Noi dobbiamo essere molto più efficaci e penetrare con la nostra « camera » molto più a fondo nell'azione.

Noi non dobbiamo rappresentare soltanto quello che accade, ma anche l'impressione che gli avvenimenti che stanno svolgendosi producono sulla persona che li subisce.

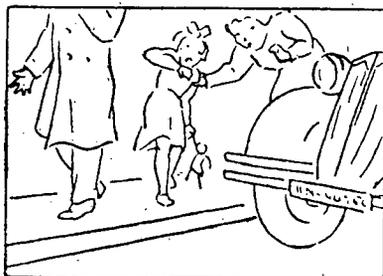
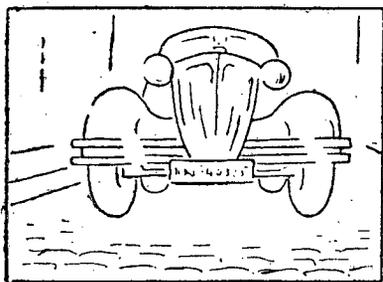
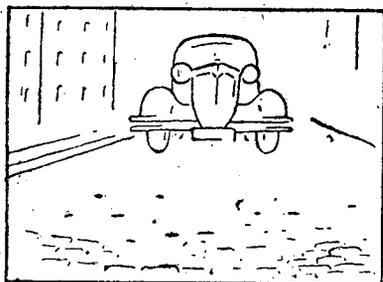
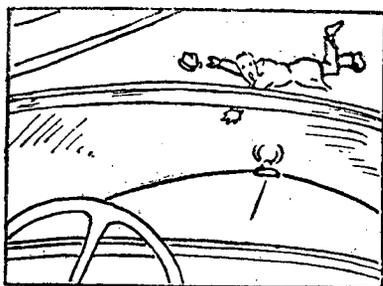
Per un uomo che ha la morte dinanzi agli occhi il tempo è quasi fermo. È noto che persone che precipitano da grandi altezze o che stanno per affogare, nel breve tempo che ancora loro resta, vedono svolgersi innanzi a loro tutta intera la vita passata. In pochi secondi dunque queste persone rivivono ogni singolo importante avvenimento della loro lunga vita.

Sappiamo anche che gli autisti che, a causa di un incidente, vanno a cozzare a tutta velocità contro un ostacolo, hanno la sensazione che questo avvenimento si svolga molto lentamente. L'albero, contro il quale si avvicinano a velocità pazzesca, sembra avvicinarsi molto lentamente verso di loro.

In questo caso noi abbiamo due noti esempi, presi dalla realtà della vita, che mostrano come il tempo reale che un avvenimento richiede ed il tempo percepito dai partecipanti a tale avvenimento possono essere due cose molto diverse.

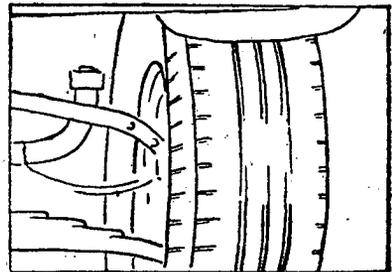
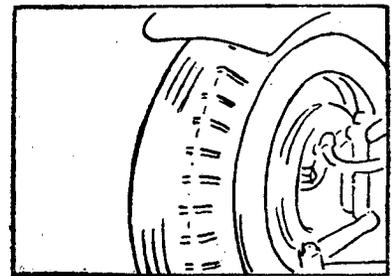
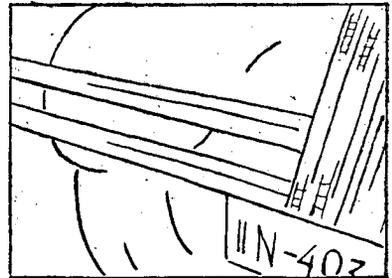
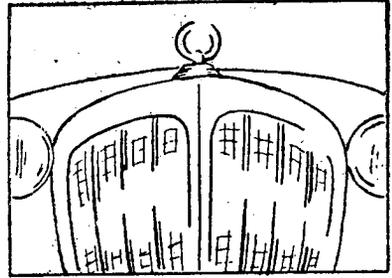
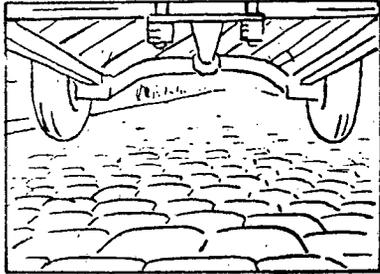
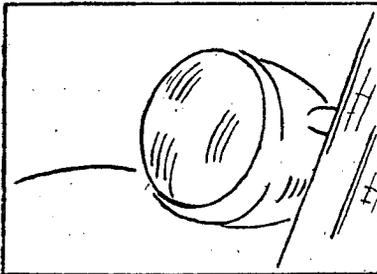
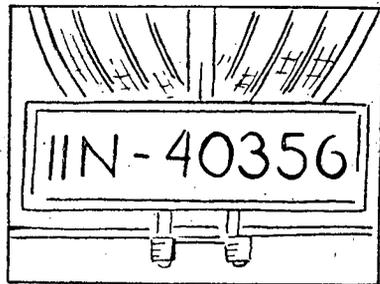
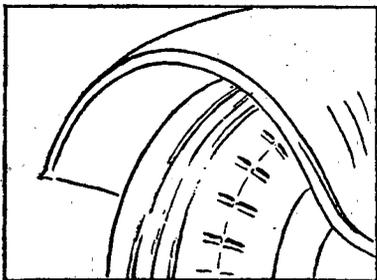
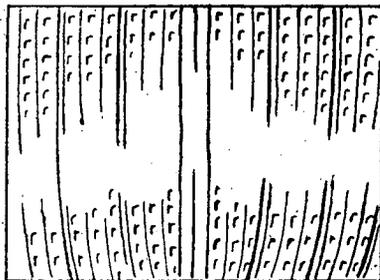
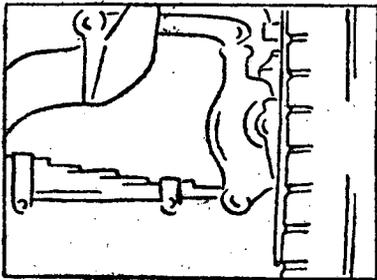
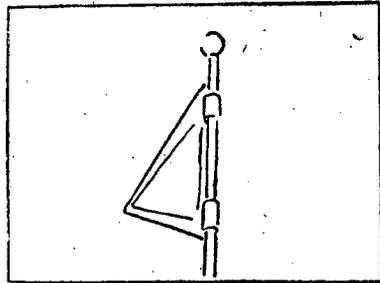
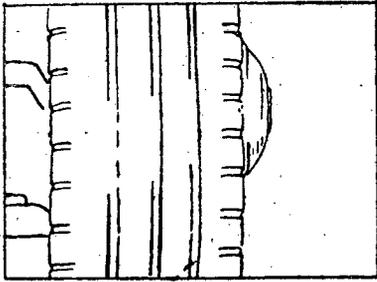
Il ritmo con cui devono svolgersi i nostri episodi cinematografici possiamo crearlo a nostro piacere. Un avvenimento che si svolge molto rapidamente, come per esempio un investimento, noi possiamo protrarlo per le lunghe a nostro piacimento.

Questo si effettua: facendo prendere alla « camera » diverse posizioni — dalla ripresa fatta da lontano fino al primo piano — aumen-

tando, con l'avvicinarci all'auto che ci minaccia, il numero delle riprese effettuate in una stessa posizione, e facendo diventare sempre più breve la lunghezza delle singole scene. Il nostro piano di riprese dovrebbe essere quindi il seguente:

1) La « camera » sul terreno rivolta verso l'auto. L'auto si trova ancora ad una distanza di circa 30 m. Si avvicina. Lunghezza della scena circa 2 m.

2) La posizione della « camera » è la stessa. L'auto si è avvicinata di 10 m. Due riprese, una diretta in direzione del « radiatore », la seconda con la camera girata un po' di lato come se colui che si trova per terra guardasse rapidamente all'auto che si avvicina al marciapiede. Ognuna delle due scene lunga circa un metro.

3) La « camera » sul terreno rivolta verso l'auto. L'auto dista ormai soltanto tre metri. Quattro riprese. Ognuna di esse forma la parte centrale del quadro.

La parte superiore del radiatore; il paraurti, la ruota anteriore destra, la ruota anteriore sinistra. Ogni scena lunga un mezzo metro.

4) La « camera » sul terreno, rivolta verso l'auto. L'auto è vicinissima. Otto riprese. Ognuna di esse forma la parte centrale del quadro.

Targa col numero dell'auto, parasassi, mozzo della ruota, asse della ruota anteriore, strada sotto l'auto, fanale, parafango, asta per la bandiera. Ciascuna scena lunga 25 cm.

Mediante una tale suddivisione e lunghezza delle singole scene il nostro episodio acquista un ritmo che mozza il respiro e che si comunica anche allo spettatore. Questi è in certo qual modo costretto a guardarsi intorno come la persona che giace a terra.

Questo modo di suddividere le scene ed il loro montaggio sono un fattore fondamentale.

Il passaggio da una ripresa totale ad un primo piano, la moltiplicazione progressiva del numero delle posizioni che prende la « camera » e la diminuzione della lunghezza delle singole scene hanno sempre come risultato una intensificazione del ritmo. Anche avvenimenti che si compiono lentamente possiamo realizzarli nello stesso modo che abbiamo indicato nel nostro esempio e, allora, provocheremo nello spettatore il senso della ineluttabilità di questo avvenimento.

Mediante la visione sempre più rapida e incalzante di tanti piccoli particolari di un dato avvenimento che si svolge lentamente, noi esercitiamo una pressione sullo spettatore al quale non può più sfuggire nulla.

L'inevitabile deve compiersi che egli lo voglia o no.

Naturalmente si possono escogitare ed applicare numerosissime varianti che noi stessi troveremo, quando esse siano necessarie alla realizzazione cinematografica della trama del film. Tuttavia vogliamo ancora dimostrare che con gli stessi mezzi si può giungere ad un risultato completamente differente.

Effettuiamo, nel modo descritto, la ripresa di una folla, di singoli gruppi di essa e infine soltanto di volti in primo piano. In questo caso avremo la sensazione che un comune avvenimento, di natura del tutto determinata, unisca fra di loro queste persone. In tal guisa possiamo creare un'atmosfera molto emozionante e preparare in modo convincente l'episodio che segue.

A seconda delle singole espressioni del volto, mostrate dalle varie persone nei primi piani, ci aspetteremo che l'episodio susseguente sia grandioso, terribile, entusiasmante o deprimente.

Già esaminando i simboli abbiamo fatto conoscere le vie che occorre seguire per concretizzare cinematograficamente le nozioni informative sul carattere di una persona o l'atmosfera di una determinata situazione.

Esiste anche un'altra possibilità per raggiungere la stessa meta, indipendentemente dall'applicazione di simboli diretti: questa possibilità ce l'offre il montaggio.

Se noi con la nostra « camera » entriamo in un luogo dove ci aspettiamo di trovare una persona, che abbia un dato significato per il nostro film, prima di mostrare la medesima, possiamo mostrare con sguardi parziali la sua stanza.

Possiamo così osservare gli oggetti con i quali questa persona è in contatto giornaliero: lo scrittoio, il letto, l'armadio, il lavabo, e quando poi vedremo finalmente la persona, l'osserveremo con tutt'altri occhi. Con la precedente osservazione degli oggetti abbiamo infatti appreso tante cose sul tenore di vita, sul grado di istruzione e sulle particolarità del carattere di questa persona che quando essa ci appare — anche se per la prima volta — dinanzi agli occhi, la conosciamo meglio che se l'avessimo trattata per delle settimane.

Naturalmente per l'uso di questo speciale metodo di ripresa e di montaggio è necessaria la premessa che la trama del nostro film ci permetta di fermare l'attenzione su questi oggetti, che queste riprese singole non mettano lo spettatore di fianco alla trama e che i quadri non impediscano allo spettatore di vivere nella trama del film.

Come noi possiamo, con l'aiuto del montaggio, trarre delle determinate conclusioni sul carattere di una persona, così la stessa cosa è possibile quando si tratti di creare l'atmosfera di una data scena. Tali sguardi di orientamento effettuati in precedenza in un ambiente hanno qualche cosa di furtivo, di misterioso e più che destare aspettativa suscitano un intimo spavento che, se il soggetto lo permette, può essere sfruttato per degli effetti potentissimi.

ANCHE LA « TENSIONE EMOTIVA » FA PARTE DEGLI ELEMENTI DEL MONTAGGIO DEL FILM SPETTACOLARE

Proseguendo nella nostra indagine, ci avviciniamo sempre più ai problemi il cui studio e la cui soluzione esatta influenzano in modo sempre più decisivo il soggetto e la sceneggiatura. Ma noi vogliamo, fino a quando ci è possibile farlo con successo, continuare ancora ad esaminare quei fenomeni di natura cinematografica che possono riscontrarsi nelle singole scene e nel loro montaggio. Se questo ci è riuscito,

del tutto o in parte, per i fattori più importanti del film spettacolare: partecipazione dello spettatore alla trama, simboli, pensieri e immagini della fantasia, ritmo e tempo, ci resta tuttavia ancora un ultimo elemento da esaminare, la tensione emotiva che deriva anch'essa dal montaggio.

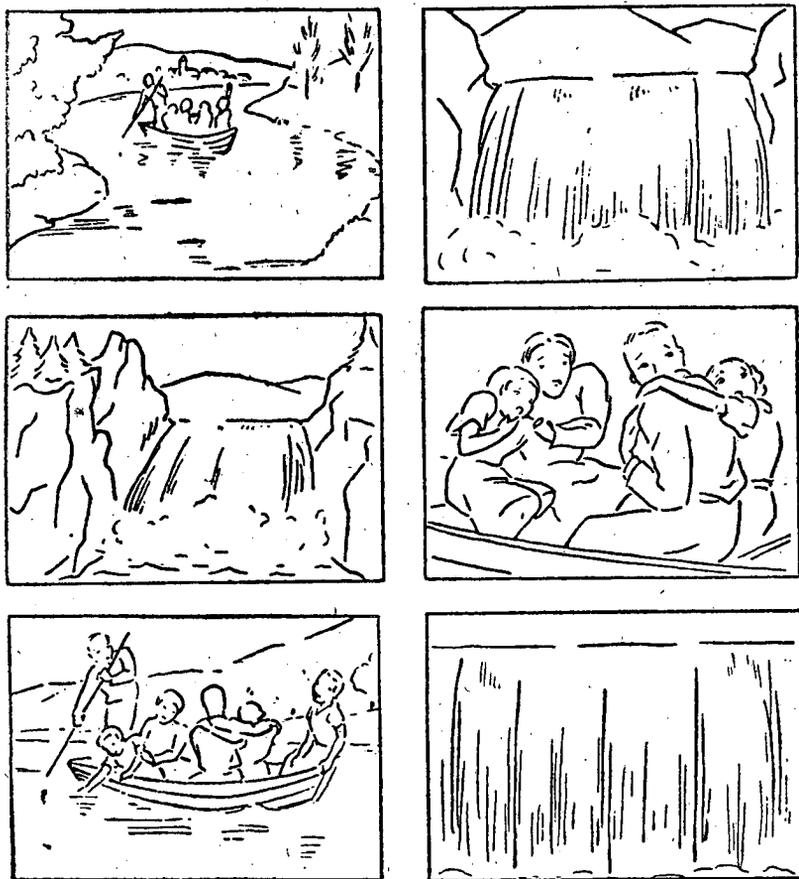
È evidente a priori che un film, vissuto dal primo all'ultimo quadro senza alcuna interruzione dallo spettatore, deve essere senz'altro pieno di intenso ed emozionante interesse. Sembrerebbe quindi superfluo voler mettere in luce in modo speciale questo fattore esaminandolo sotto l'aspetto di fattore creativo del film come abbiamo fatto per gli altri.

Tuttavia — se pensiamo che anche la maggior parte degli elementi creativi del film fin qui esaminati esplicano la loro azione nel film non uno dopo l'altro ma uno accanto all'altro e che soltanto la loro azione armonicamente coordinata dona al film tutte le premesse per realizzare un processo creativo e continuo nello spettatore — ci è consentito esaminare la tensione emotiva in quegli esempi in cui essa si presenta con frequenza ed intensità.

Lo spettatore che, osservandolo, vive il film non sta bensì sempre sotto alta pressione. Accanto agli emozionanti avvenimenti che lo afferrano nei punti culminanti, si passa anche per scene che fanno pensare o che destano letizia o fastidio. Tali scene non fanno che preparare lo spettatore ai punti culminanti del film e renderlo maturo per i momenti decisivi. Pertanto vi saranno momenti in cui la tensione emotiva dello spettatore aumenta poichè gli avvenimenti si avvicinano alla soluzione definitiva.

Se noi riprendiamo una barca, piena di persone liete, che corre fra le rive di un fiume ameno, questo quadro avrà un'atmosfera tutta sua. Se in unione a questo mostriamo un'ampia cascata d'acqua lo spettatore trarrà una deduzione fra questo quadro e il viaggio in barca. Se noi ora ritorniamo alla barca, l'atmosfera del quadro per lo spettatore si è notevolmente mutata. Esso contiene una tensione emotiva che risulta dall'ansia che si prova per i gitanti. Il grado di questa tensione dipende da quale distanza noi abbiamo ripreso barca e cascata. Se la barca è veduta in primo piano e così pure la cascata noi ci spaventeremo, poichè barca e cascata appaiono immediatamente una appresso all'altra. Se entrambe invece sono riprese a molta distanza noi prove-

remo timore ma contemporaneamente nascerà in noi anche la speranza di una possibile salvezza.

In tal modo pertanto creiamo ed intensifichiamo la tensione dello spettatore dovuta all'emozione. Supponiamo che la nostra barca appaia nel quadro totale alquanto distante ed altrettanto dicasi della cascata. Nella scena successiva la barca si è notevolmente avvicinata alla « camera » ed altrettanto la cascata. La ripresa effettuata in questo modo intensifica fino all'insopportabilità l'ansiosa tensione emotiva che era nata dal primo cambiamento di quadro fra barca e cascata.

Durante il montaggio di queste diverse scene, realizzate mediante il cambiamento di luogo, anche il tempo cinematografico diventa più efficace, come noi abbiamo già constatato, e contemporaneamente ci mostra un nuovo aspetto che ancora non abbiamo esaminato. Con il graduale passaggio dal quadro totale al primo piano, tanto nel quadro

della barca che in quello della cascata viene effettuato dallo spettatore un accorciamento delle distanze. Da ciò deriva anche che la differenza di tempo, che sembra essere trascorsa fra la cascata e la barca, pare diventare sempre più breve. Se noi mostriamo il primo piano con la barca in modo tale che questa disti circa duecento metri dalla « camera » e nel secondo quadro la cascata a circa uguale distanza, noi abbiamo la sensazione che la barca debba impiegare ancora almeno una mezz'ora per giungere alla cascata. Diminuendo la distanza degli oggetti dalla « camera », questo tempo diverrà sempre più breve. Noi vediamo dunque che il tempo cinematografico può essere notevolmente influenzato anche dalla posizione della « camera » e che due località, che in realtà rimangono sempre alla stessa distanza, possono avvicinarsi fra di loro nel film soltanto che noi ci avviciniamo ad essi con la « camera ».

Da ciò segue che con i primi piani abbiamo avvicinato la barca alla cascata e che ormai possono trascorrere soltanto dei secondi per giungere al momento in cui questa inghiottirà la barca. I gitanti nell'imbarcazione devono quindi aver notato già da tempo la cascata e comportarsi di conseguenza.

Il compito della sceneggiatura

La sceneggiatura è la cellula embrionale del film spettacolare. In essa noi dobbiamo trovare, in ogni quadro, in ogni scena, tutte le istruzioni precise per la struttura del film, per i movimenti, la posizione della « camera » e la lunghezza delle scene. I personaggi e gli oggetti che partecipano all'azione devono essere definiti in ogni loro particolare. Il significato della suddivisione delle scene nei riguardi del processo atto a far partecipare lo spettatore all'azione del film deve risultare ben chiaro nelle sue indicazioni.

Esaminiamo ancora un esempio: il soggetto, che rappresenta la forma embrionale della sceneggiatura, dice:

« In questa stanza, la cameretta della fanciulla, i due innamorati si trovano per la prima volta soli uno di fronte all'altra ».

Quando due innamorati si trovano per la prima volta uno di fronte all'altra essi vedono soltanto loro stessi. Ciò che esiste e che accade intorno non ha per loro alcuna importanza, sono cose di nessun valore,

completamente secondarie. Quindi è chiaro che il punto focale della azione si concentra nell'attimo dell'incontro delle due persone. Pertanto noi, per poter rendere possibile la partecipazione dello spettatore all'azione, dobbiamo assumere alternativamente con la « camera » il posto dell'una e dell'altra persona.

Entrambi le scene principali constano quindi della ripresa dell'una e dell'altra persona che si guardano direttamente in volto. In tal modo resta determinata anche la posizione che deve assumere la « camera ». Tutte e due le volte gli attori devono guardare l'obbiettivo.

Ora ci occuperemo della distanza da cui devono effettuarsi le riprese. Mezzo primo piano o primo piano? Si tratta di rapporti fra due persone, ognuna delle quali esercita una determinata impressione sull'altra. Uno dei due personaggi funge alternativamente da spettatore, quindi noi dobbiamo creare un personaggio fittizio che gli stia di fronte e ciò ci proibisce di scegliere un primo piano poichè il primo piano, come è stato da noi provato, annullerebbe questo personaggio fittizio e farebbe sì che quel volto enormemente ingrandito fosse sentito dallo spettatore come isolato.

Le persone, riprese con un mezzo primo piano, hanno una cornice. L'ambiente in cui si trovano è visibile intorno ad esse. Supponiamo che il luogo dove si deve svolgere l'azione sia la cameretta della ragazza. Qui avremo grandi possibilità di intensificare il contenuto dell'atmosfera della nostra scena mediante elementi che abbiano una funzione simbolica. Di due cose dobbiamo principalmente tener conto.

Se la fanciulla è innamorata per la prima volta allora noi sottolineeremo la ritrosa timidezza e la espansiva aspettativa — che in questo caso lottano fra di loro nell'animo di una ragazza — col collocare in un punto della stanza un oggetto molto appariscente per il suo aspetto decorativo, in contrasto con la semplicità dell'ambiente (per esempio un mazzo di fiori). Questo ornamento deve risaltare in modo particolare; esso deve in certo qual modo irradiare l'atmosfera del quadro con un senso di festoso trionfo. (Naturalmente sono possibili anche molte altre soluzioni ed il trovarle è compito della nostra fantasia artistico-cinematografica).

La ripresa dell'uomo deve essere effettuata un po' più da vicino che non quella della fanciulla. Questa, che si trova in un ambiente di cui conosce i più minuti particolari, vede l'uomo che le sta di fronte in modo molto più esclusivo che non l'uomo la fanciulla. L'uomo deve

invece orientarsi in un ambiente che fino a quel momento gli era estraneo e, per quanto grande sia in lui l'amore, osserverà l'ambiente che circonda la ragazza più attentamente di quello che non farà lei stessa.

Quindi la sceneggiatura dovrà prescrivere che la prima ripresa della fanciulla venga effettuata ad una maggiore distanza che non quella dell'uomo.

Nella ripresa dell'uomo anche lo sfondo ha la sua importanza. Per quanto si tratti della stanza della fanciulla dovremo porre l'uomo dinanzi ad uno sfondo che non accenni simbolicamente alla « femminilità » ma alla « virilità ».

Quindi riprenderemo la porta, dinanzi alla quale sta il nostro uomo, in modo tale che, accentuandola nei suoi contorni, abbia qualche cosa di duro e di forte (illuminazione); un armadio che si trova vicino alla porta verrà ripreso in modo da accentuarne gli angoli così che in certo qual modo acquisti un aspetto provocante. In questo modo potremo far risaltare più efficacemente nel nostro uomo innamorato la virilità e l'impulsività.

Quando noi avremo stabilito la struttura fondamentale della nostra scena e le relative posizioni della « camera » per mezzo di tali ponderate riflessioni, rivolgeremo la nostra attenzione alla suddivisione dinamica della serie di scene che la formano.

Questi due personaggi si trovano soli per la prima volta insieme. Entrambi sono in principio un po' incerti ed impacciati. Essi non potranno guardarsi direttamente negli occhi e qualche volta saranno distratti dall'ambiente ovvero utilizzeranno l'ambiente come mezzo di distrazione. Ma a poco a poco essi si rinfrancheranno e si avvicineranno. Questo avvicinamento non verrà espresso con l'azione, cioè col muovere dei passi innanzi. Prima che i due giovani innamorati, che si trovano soli per la prima volta insieme, osino avvicinarsi muovendo dei passi lo fanno col pensiero. Essi pensano di avvicinarsi ed abbracciarsi. Lo pensano ma non lo fanno. Quindi non faremo avanzare i nostri attori verso la « camera » ma invece ci avvicineremo adagio adagio con la « camera » verso di loro. Questo movimento deve avvenire così lentamente da non far nascere in noi il pensiero che noi, cioè lo spettatore (di conseguenza l'altro personaggio dello schermo in quel momento invisibile), ci si avvicini al personaggio ripreso. Con l'avvicinamento della « camera » il fenomeno resta completamente nella sfera

spirituale. Lo spettatore ha la sensazione distinta che questo avvicinamento non sia reale ma soltanto immaginario.

Che l'effetto venga poi effettivamente raggiunto lo si deve anche dal modo come viene effettuato il cambiamento di scena e dalla lunghezza delle singole scene. Anche su questi due punti la nostra sceneggiatura deve contenere indicazioni precise. Quindi noi possiamo effettuare nel modo seguente la sceneggiatura della scena da noi esaminata:

27ª scena. — Mezzo primo piano. Ilse nella sua stanza. Ella sta appoggiata al cassettone, al di sopra del quale è appesa una fotografia. Sul cassettone c'è un vaso con dei fiori dalle corolle molto grandi. A destra, dietro Ilse, un grazioso scrittoio sul quale sono posti in bell'ordine alcuni libri. Ilse è tranquilla e piena di attesa. Sul suo volto si riflette l'emozione provata per l'entrata di Carlo; ella sorride cordialmente e nello stesso tempo è emozionata ma rimane immobile. Lunghezza di scena tre secondi. Cambiamento di quadro.

28ª scena. — Mezzo primo piano. Carlo ripreso in grande nel quadro. Dietro a lui la porta e di fianco un armadio. Lo sfondo è rilevato plasticamente con effetti di luce. Anche Carlo sta immobile. Egli non sorride perchè non vuol far scorgere di essere emozionato. Guarda Ilse fissamente negli occhi.

Lunghezza della scena due secondi. Cambiamento.

29ª scena. — Carrellata. Alla fine della carrellata la « camera » viene ad avere la stessa posizione come alla scena 27ª. Ilse emozionata ed impacciata guarda intorno nella camera senza muovere la testa. La « camera » le si avvicina lentamente.

30ª scena. — Carrellata. Alla fine della carrellata la « camera » viene ad avere la stessa posizione come alla 28ª scena. Carlo guarda ancora fissamente il volto di Ilse. Rimane immobile. Tuttavia la sua commozione è già visibile sul suo volto. La « camera » gli si avvicina lentamente. Durata Lunghezza un secondo. Cambiamento.

31ª scena. — Carrellata come alla scena 29ª. La « camera » continua a muoversi. lunghezza un secondo. Cambiamento.

32ª scena. — Carrellata come alla scena 30ª. La « camera » continua a muoversi. Lunghezza un secondo. Cambiamento.

Non è necessario che le sceneggiature coincidano precisamente con il nostro esempio. Importante è soltanto che nella suddivisione delle singole scene esse contengano tutte le indicazioni che sono decisive per ottenere una ripresa ben riuscita. Se la partecipazione dello spettatore alla trama richiede determinati effetti (per esempio effetti di luce), anche questi devono essere indicati nella sceneggiatura.

Quando cominciamo a girare non deve esistere più alcun problema che per lo meno non sia accennato dalla sceneggiatura.

Per il lavoro di sceneggiatura possiamo servirci di uno schema, che dovremo consultare per la preparazione di ogni singola scena, che contenga tutti i problemi che possono presentarsi:

1) Attori.
2) Oggetti.
3) Posizione che devono avere nell'ambiente gli attori e gli oggetti.
4) Posizione della camera.
5) Elementi simbolici.
6) Movimenti.
7) Dialogo.
8) Illuminazione.
9) Lunghezza della scena.
10) Passaggio da una scena all'altra (cambiamento di scena, dissolvenza, ecc.).
11) Località conosciute o sconosciute (tempo).

Questa enumerazione non esaurisce completamente tutto il complesso dei problemi che devono essere accuratamente ponderati per ogni singola scena della sceneggiatura. Per esempio, nella citazione della lunghezza della scena devono essere comprese tutte le numerose particolarità che si riferiscono al montaggio. Ed il montaggio è, come noi sappiamo, un campo vastissimo dell'arte cinematografica. Ma il lavoro di preparazione che deve essere effettuato nella sceneggiatura per la misurazione della giusta lunghezza delle scene appartiene già al campo del soggetto e non è quindi esclusivamente di pertinenza di quello della sceneggiatura. Nello sceneggiare un soggetto si deve aver già ponderato tutte le esigenze del montaggio cosicchè, per stabilire la lunghezza della scena, si devono oramai prendere in considerazione soltanto le nozioni della tecnica e della regìa.

Tratteremo questo problema a suo tempo e luogo nell'esaminare il soggetto cinematografico.

Il compito più difficile a cui andiamo incontro quando elaboriamo le trame per i nostri film spettacolari è il dar forma all'inizio. Il problema dell'inizio è, visto nelle sue linee generali, un duplice problema. La trama deve essere efficace fin dal principio ed il primo quadro deve già interessare lo spettatore per il suo contenuto. In secondo luogo questo contenuto deve naturalmente essere presentato per mezzo della fotografia, dell'inquadratura e di tutti gli altri mezzi che abbiamo a disposizione per il quadro singolo — in modo tale che la partecipazione dello spettatore alla trama del film possa realizzarsi immediatamente.

Quindi, possibilmente, non incominceremo, come spesso avviene nei grandi film, con il quadro di un paesaggio che noi facciamo apparire lentamente per mezzo del diaframma e che rappresenta un villaggio fra i monti o qualche cosa di simile. La partecipazione alla trama da parte dello spettatore in questo caso non si verifica, cioè lo spettatore non si sente trasferito nel paesaggio ma rimane spettatore. Il paesaggio rimane un quadro che viene osservato. Diversa è già la cosa quando un panorama, come nel film sonoro « *Krack um Jolanthe* » passa davanti a noi veduto dalla piattaforma di un treno. La veduta parziale del vagone ed il fischio della sbuffante locomotiva offrono già quasi tutte le premesse perchè lo spettatore partecipi all'azione.

Cominceremo, a seconda delle possibilità, con un mezzo primo piano di persona o di cosa, cioè dirigeremo l'attenzione dello spettatore in un ambiente piccolo in cui si trova qualche cosa, o accade qualche cosa, che afferri subito l'interesse dello spettatore.

Mostriamo per esempio un paio di mani che mischiano le carte da giuoco e che poi le distribuiscono. Questa azione interesserà subito lo spettatore che comprende subito che qualche cosa accadrà. Naturalmente un simile quadro o un simile avvenimento deve essere in rapporto con la trama del film. L'azione deve trovare già in questa sua prima scena il suo punto focale.

Oppure mostriamo nel primo quadro una scala a pioli appoggiata ad una parete e facciamo arrampicare qualcuno su questa scala. Lo spettatore parteciperà subito all'azione e si sentirà collocato ai piedi della

scala per guardare l'uomo che si arrampica. Se noi facciamo apparire lentamente un tale primo piano per mezzo dell'apertura di diaframma — poichè non dobbiamo assalire brutalmente lo spettatore con i sentimenti — e facciamo pure lentamente apparire su di un volto dapprima immobile l'espressione del dolore o della gioia, con ciò comunicheremo allo spettatore uno speciale umore che dà alla scena seguente un determinato tono di sentimento. La scena seguente sarà da noi sentita in maniera del tutto differente — se noi mediante il primo piano siamo spiritualmente preparati ad essa — di come la sentiremmo se venisse a mancare questa preparazione.

H. C. OPFERMANN

(*Traduzione di* VINCENZO BARTOCCIONI).

Brando Savelli, il minerario

Da qualche tempo andiamo seguendo con attenta cura quanto su una Rivista — per vari aspetti pregevole e utile — va scrivendo il signor Brando Savelli. E, dal febbraio ad oggi, in soli tre articoli avevamo collezionato un bel numero di sciocchezze quando lo stesso Savelli è venuto a toglierci il piacere di questi ''ritrovamenti'' — non troppo faticosi invero e, nel complesso, piuttosto divertenti — coll'assommarle tutte o quasi in un solo articolo — nemmeno troppo lungo — intitolato ''Mondi immaginari''.

L'architetto Brando Savelli (e ci siamo meravigliati, dopo la lettura del primo ''pezzo'', a scoprirlo architetto e direttore responsabile della Rivista: vorremmo sperare solo in virtù del padre — crediamo — il cui nome figura sulla testata come ''fondatore'' della Rivista stessa) dà nel citato articolo un saggio eloquentissimo delle sue idee in fatto di cinematografo, di scenografia cinematografica e di arte in genere.

Il novissimo critico è, insieme con Vilfrido Mioni, il crociato di una geniale quanto straordinaria idea: quella della necessità assoluta ed improrogabile di un'arte mineraria. Egli lamenta che ''in un mondo così vivo e caratteristico quale quello di una miniera non sia sprizzata quella famosa scintilla che fa nascere l'opera artistica che parli di essa''. E, seguitando di questo passo, cerca di spiegare come e perchè mai l'arte abbia ignorato finora questo fertile mondo d'ispirazione: ''Io ritengo che ciò sia scusabile in quanto prima di tutto questo ambiente data la sua naturale condizione di vita fuori quasi del mondo di sopra, è stata (sic) *pochissimo accessibile a quella folla nella quale poteva esserci l'elemento nato a creare l'opera d'arte, in secondo luogo poi tutta questa* attività era troppo dedita ad un problema tecnico e finanziario di sfruttamento per poter pensare a qualcosa di più elevato (!)'': *così con*

ardita e caratteristica sintassi il bravo Savelli ha rinvenuto le ragioni di tanta obbrobriosa dimenticanza.

Ma tutto questo a noi non interesserebbe affatto (o ci potrebbe riguardare solo come pura testimonianza umana) se a un certo punto il bellicoso crociato non chiamasse in causa, minacciandoli di "pedate nel sedere", non sappiamo bene quali "cinematografari".

Infatti, visto e considerato che gli artisti a un certo momento, "sentito dire che il materiale plastico a loro disposizione si chiamava miniera, passato il primo istante di sbigottimento si gettarono a capofitto su libri, riviste, giornali, fotografie, enciclopedie e tutto quanto poteva fornir loro maggiori cognizioni su un così strano ed insolito argomento", il mal destro apologeta dell'arte mineraria invita detti artisti (anche materialmente: arte e turismo) a visitare le miniere e a viverne la vita. "Gli scultori, i pittori e tutti gli artisti in genere si mettan la tuta e scendano in galleria con i minatori e stiano a rimirarli ore, giorni, e anche mesi vivendo con loro tutti gli attimi delle loro trepidazioni. Solo così saranno sinceri con noi e con loro".

"In quanto poi a certi teatranti e cinematografari che scrivono avventure e fatti di miniere pensin bene a non più far come certi loro precedenti colleghi, poichè se poco male fa alla loro borsa il successo più o meno fortunato dei loro lavori, certamente doloroso sarà assaggiare la suola di certe scarpe chiodate che i minatori calzano alla mattina quando scendono in galleria".

E nemmeno questo forse ci interesserebbe troppo (quantunque ci si debba stupire che fra tante goffe e difettose elucubrazioni, il Savelli non sia riuscito a ricordarsi di un certo classico del cinema — universalmente noto — che appunto tratta della vita di una miniera e dei vari documentari su questo soggetto — vedi, oltre ai più recenti, quello di Elter su Cogne —) se tutto questo non fosse stato ribadito con maggiore sicumera e ancor più violentemente a suon di scarpe chiodate in un recente articolo — come dicevamo — in cui si parla della scenografia cinematografica.

La fiera requisitoria del nostro Brando prende lo spunto da un articolo di C. E. Rava apparso su "Stile" in cui il malcapitato architetto aveva usato presentare benevolmente alcuni bozzetti di Vittorio Valentini raffiguranti degli interni di miniera. Il Savelli accusa Valentini e gli scenografi in genere di non attenersi fedelmente alla realtà (accusa particolarmente aggravata trattandosi proprio di miniere) e li

invita ad osservarla con occhi fatti più acuti (avremmo voluto rileggere qui l'esortazione che tempo fa fioriva sulla penna dello stesso Savelli: ''La lampada e la tuta li attendono!'').

È necessario perchè un'arte possa ''con decenza chiamarsi tale'' — secondo il Nostro — che gli artisti conoscano a fondo l'ambiente. (Dovranno, allo stesso modo, pure esistere le arti che senza decenza *possano dirsi arti — o non è giusta questa proposizione, signor Savelli, secondo Voi? —).*

A distanza di più secoli si ripete così il caso di Apelle e del calzolaio. Ricorda il Savelli la famigerata favoletta? Speriamo che almeno questo egli sappia. Ma, ad ogni modo, abbia per certo che se Apelle avesse corretto veramente le scarpe che aveva dipinto — stimeremmo troppo poco Apelle se credessimo autentico l'aneddoto — avrebbe sbagliato di grosso, come sbaglierebbe qualsiasi artista che ascoltasse le querele del novissimo calzolaio-minerario.

Ma il Savelli, che non si rende conto di quanto balorde siano le sue proposizioni, è rimasto ai tempi della scenografia del ''trompe l'oeil'' e taccia di disonestà gli artisti che ''pretendono di gabbare per vero quello che è frutto della loro malata immaginazione'' senza studiare ''la realtà nell'interpretazione degli ambienti, specialmente quando si tratta di miniere'' (ma perchè mai — sia lecito chiederselo — questa ''specialità'' per le miniere?).

Invece di dirci le pecche dei lavori causa di tanto scandalo, il Savelli naviga a vele spiegate pel mare delle genericità e dice di non voler demolire — bontà sua — i bozzetti del Valentini perchè sarebbe troppo facile. Quindi seguita con animo commosso e con moti lirici alla De Amicis: ''lo farà invece il nostro pubblico che veramente conosce le miniere in cui vive e lotta gran parte della sua giornata. E lo farà con frasi roboanti e senza abilmente svisare gli argomenti con citazioni di illustri maestri, ma semplicemente, senza aprire bocca, con quella muta commiserazione che stronca più della parola''.

Ma da questa polemica non escono con le ossa rotte — secondo il Savelli — solo il Rava e il Valentini: ma persino il povero Piranesi, violentemente chiamato in causa e di cui vengono svelate... le anomalie della vista: ''Il Piranesi di buona memoria... è noto che soffriva di strane anomalie ottiche che alteravano le sue creazioni di ambienti...''. Vuol dirci il novissimo ed energico critico in qual mai ponderoso trattato di ''Oftalmologia applicata all'arte'' è riuscito a scoprire che il

Piranesi soffriva di anomalie ottiche? E sa dirci — di grazia — quale fosse questa strana anomalia? Era forse astigmatico il Piranesi, o forse diplopico?

Ma invece di prendersela con il Valentini e con l'architetto Rava e con tutti gli scenografi e di continuare a scrivere di cose di cui non sa e non capisce, vada in miniera e lavori e faccia rilievi geologici e si preoccupi dei processi di fluttuazione dei minerali metallici, ad esempio, o della fusione a vapore del minerale solfifero, o addirittura della storia delle miniere d'Italia, se — come tiene a dichiarare — egli è un indefettibile minerario. E ci faccia vedere sul prossimo numero di ''Materie prime'' un bell'articolo su questi argomenti, che noi leggeremo attentamente (forse senza afferrarlo a pieno, certamente senza giudicarlo, chè non siamo nè ci atteggiamo a competenti) soddisfatti di aver ricondotto sulla buona strada la pecorella smarrita.

O, se ci tiene proprio a parlare d'arte, si applichi intensamente e studi e sudi sui testi (possiamo anche suggerirglieli — se vuole —) cercando in qualche modo di sopperire a quello che la natura matrigna volle negargli.

E allora forse si renderà conto di quanti secoli e quanta filosofia e quanta civiltà egli spensieratamente ignori, e quanto lontano sia da una, sia pur minima, intelligenza del fatto ''arte''.

Non vorremmo sembrare con questo i soliti pretenziosi sapienti: che l'idea di dar lezioni ci è sempre ripugnata; ma in questo caso era proprio necessario e si adempiva, impartendola, ad una delle opere di misericordia.

A. P.

Piccolo mondo antico

(Dal romanzo al film, dal film al romanzo)

Nonostante le giuste riserve degli scettici sulla traducibilità di un'opera letteraria in film, nonostante il parere di coloro che, in particolare, ritengono il capolavoro fogazzariano un romanzo *sganasciato*, « *Piccolo Mondo Antico* » era un film da fare. Perchè l'idea maturasse è passato, a quel che mi risulta, più di un lustro!

Un giorno finalmente, un gruppo di persone coraggiose, vinte certe sorde resistenze, ha portato in porto l'iniziativa e il film è riuscito bene, ha convinto, ha riacceso le speranze nella nostra cinematografia. Un regista degno di questo nome si è affermato, un'attrice nostra ha dato la misura delle sue possibilità sventando molti pregiudizi, una casa editrice ha imposto la sua firma. Anche i meno fedeli frequentatori delle sale cinematografiche, incuriositi, hanno visto e hanno detto: ci siamo! e molti che non hanno letto nè forse mai leggeranno il romanzo — ecco, anche per chi non crede all'arte del film, l'irrefutabile benemerenza del cinema! — si sono commossi alla storia di Franco e Luisa.

Questo è, grosso modo, l'attivo del film dopo un anno circa dalla sua prima visione. Che si vuole di più?

Si vuole in questa sede fare un bilancio più sottile, procedere a un esame del film in stretto rapporto col romanzo, confrontare le immagini alle pagine, stabilire la loro maggiore o minore equivalenza, la legittimità o meno di certe soluzioni, di certe sintesi, di certe obliterazioni; vedere se e fino a che punto i personaggi creati dal romanziere coincidono, nei caratteri, nella psicologia oltrechè nelle apparenze, con quelli ricostruiti dal regista, fin dove l'opera cinematografica è mera ricostruzione del testo e dove invece è interpretazione, è evocazione, è nuova e legittima sintesi poetica. In breve, ripercorrere il processo di traduzione del romanzo in film onde ritrovare, nel film, il romanzo. È da ricordare, come necessaria premessa, che la forma cinemato-

grafica ha una misura obbligata: il tempo. In altri termini, il rapporto da stabilire, è di proporzione tra il romanzo di oltre quattrocento pagine e il film che non può superare i duemilacinquecento metri. Ora, poichè appare evidente la impossibilità materiale di calare integralmente quelle in questi, il partito cui si sono attenuti il regista Soldati e i suoi collaboratori è stato quello di lasciare *depositare* il complesso di aspirazioni, di desideri, di passioni, di imperiose esigenze spirituali da cui i due protagonisti sono mossi, quali il Fogazzaro, in essi e per essi, sollevò invece su dal fondo delle loro anime. E, trascurando desideri e passioni e tutta quella misteriosa zona dello spirito donde si sprigionano le luci e le ombre della natura umana, di versare nella forma cinematografica il mero dramma sentimentale, la vicenda d'amore di Franco e Luisá, sradicata della sua nervatura e coloritura religiosa.

Per lo spettatore ignaro del romanzo, questa soluzione può essere senz'altro accettabile. Per chi invece del romanzo ignaro non è, le cose stanno diversamente.

Che è accaduto con questa sia pur ragionata e abilmente sfumata mutilazione della concezione originale dei personaggi? Che il dramma di Franco e Luisa perdesse il suo carattere spirituale e da dissidio d'anime precipitasse a dissidio d'interessi. Si confronti la scena tra Franco e Luisa la sera prima della partenza di lui per Torino con quelle corrispondenti del romanzo, nell'ultima parte del capitolo « Ore amare ». E se ne vedrà il profondo divario di significati e di motivi. Il complesso e profondo tormento che qui si estrinseca in una serrata discussione in cui cozzano due opposti punti di vista morale e religioso, nel film è ridotto a un equivoco, a un reciproco fraintendimento dei personaggi che diminuisce la loro statura e li umilia a modesti borghesi incomprensivi l'uno dell'altra. La frase « Basta! È stato tutto un errore... siamo diversi » e la ribadita affermazione di Luisa: « Sì, Franco, siamo diversi », trasferite pari pari dal romanzo al film, suonano in quest'ultimo pretestuali e così sbrigative da non convincere che, per esse, i due personaggi assumano posizioni tali da determinare le conseguenze di poi. Sembrano, nel film, l'espressione di un momentaneo broncio tra l'uomo e la donna, laddove nel romanzo, motivate e preparate da argomenti connaturati al loro problema, giustificano l'allontanamento spirituale dei coniugi e le conseguenze pratiche che ne derivano. « Mi sono sempre sentita staccata e diversa da te — afferma Luisa — nel sentimento che deve governare tutti gli altri... ». E, più oltre: « ... non ho mai potuto

capire il frutto di costringere la mia ragione ad accettare cose che non intendo. Però mi sentivo un desiderio ardente di dirigere la mia vita a qualche cosa di bene secondo un'idea superiore al mio interesse ». Ne consegue che l'ammonimento di Luisa a Franco — nel film suona in questi termini: « Ma il dovere duro, preciso di ribellarti alle ingiustizie e alle malvagità tu non lo senti, ti fa paura! » — ha, nel romanzo, un valore ben diverso da quello di un semplice rimprovero e di un'accusa di viltà. Franco non è vile e non è questo il movente originale di Luisa. « Tù non operavi », essa gli dice e, poco dopo: « Senza la fede e senza la preghiera tu avresti dato il fuoco che hai nell'anima a quello ch'è sicuramente vero, ch'è sicuramente giusto qui sulla terra, avresti sentito il bisogno di operare che sentivo io. Tù lo sai, già, come ti avrei voluto io in certe cose. Per esempio, chi sente il patriottismo più di te? Nessuno. Bene, io avrei voluto che tu cercassi di servirlo proprio davvero, poco o molto, il tuo paese. Adesso vai in Piemonte ma ci vai sopratutto perchè non abbiamo quasi più da vivere ». Il rimprovero di Luisa al marito investe intera la personalità di Franco ma non menoma l'uomo e lo stimola all'azione. Nella lettera che Franco troverà la mattina dopo nella valigia, Luisa scrive di essere stata trattenuta, dopo la discussione, di andarlo a cercare perchè una voce interiore più forte di lei le « comanda di tutto sacrificare fuorchè la *sua* coscienza della verità ». E conclude: « Adesso sono io che spero di conquistare te ».

Per coloro che conoscono il romanzo basteranno questi brevi accenni a dimostrare l'illegittimità dell'amputazione sofferta dall'opera letteraria nella trascrizione cinematografica della quale si potrebbe dire che dell'edificio originale ha ricostruito soltanto la facciata trascurando le fondamenta e i muri maestri. Questi brevi accenni basteranno altresì a far intravvedere al lettore la possibilità di attenersi a un partito diverso se non del tutto opposto a quello preso dal Soldati: quello cioè di andare in profondità nel disegnare intero il dramma dei due protagonisti sacrificando in suo onore la ricchezza episodica, la varietà del contorno, le accidentalità esteriori della narrazione accentuando il problema religioso invece di sottacerlo. Il quale, si sa, non è solo al fondo del romanzo in questione, ma di tutta l'opera del Fogazzaro.

Franco e Luisa, i protagonisti, creazione viva e quindi incarnazione diretta della coscienza filosofico-morale del loro autore, investono, come il verso e il recto di una medaglia, tale problema. In questo senso, il dramma da raccontare doveva essere tutto in funzione dei rapporti co-

niugali di Franco e Luisa per la conquista della loro unione spirituale. L'epoca, il costume, il piccolo mondo, avrebbero dovuto apparire più che nel colore e nel profumo degli aspetti esteriori, riflessi nella *humanitas* dei personaggi principali e nel carattere, nella mentalità, negli impulsi, nella intimità, nei gusti di Franco e Luisa, portando alle estreme conseguenze il trascendentalismo di Franco e il positivismo di Luisa. Ne sarebbe potuto nascere un film singolare, ardito e insieme più fedele all'opera originale, alla fantasia del romanziere: espressivo di un tormento oggi troppo facilmente disconosciuto. O, ponendo dei limiti alla forma cinematografica, vogliamo raccontarci ancora il vieto luogo comune che ad essa si addicono certi fatti umani ed altri no? O, insomma, vogliamo precludere al film di attingere accenti inconsueti di verità e poesia aperti ad ogni altra arte per attenerci a una convenzione, a una formula, garanzia di successo, che ci viene d'oltre oceano al di fuori della quale, però, stanno tutte le affermazioni del migliore cinema europeo?

Non possiamo ammetterlo e abbiamo troppa stima di Soldati e dei suoi più vicini collaboratori per ritenere che essi lo ammettano. Dovremmo dire ora ch'era necessario ancora più coraggio. Ma vedremmo il bersaglio dei nostri appunti spostarsi su altri obbiettivi: le interferenze esterne che gravano sul nostro cinema spesso tarpandogli l'ali. E poichè a questo punto la critica si farebbe di troppo più facile, passiamo oltre.

Prendiamo il film com'è. Mutamenti nell'andamento dei fatti, nella successione dei tempi, nella cornice esteriore del film rispetto a quelli del romanzo non ve ne sono di notevoli. Si vuol dire che nel senso di una fedeltà esterna, descrittiva, gli autori sono stati di una probità e avvedutezza, nel complesso, veramente coscienziose. Merita un elogio particolare il gusto e la cura posti nella scelta del paesaggio. Di una certa inverosimiglianza soffre la sintesi, in un solo personaggio, dei due diversi che nel romanzo compiono l'uno la perquisizione notturna nella casa di Oria, l'altro la visita alla vecchia marchesa. In effetti il Fogazzaro conosceva bene lo stile dei funzionari della polizia austriaca per affidare ad uno solo di essi due compiti così diversi: il primo di bassa perquisizione e intimidazione, il secondo finemente diplomatico. E per quello egli ha immaginato un « aggiunto » del Ricevitore di Oria « un signore vestito di nero, con gli occhiali, un giovane alquanto elegante dalla fisionomia fine e cattiva ». Per questo invece, il cavaliere Greisberg

di S. Giustina, cugino dei Maironi, addetto al governo del feld-maresciallo Radetzky, « un bell'uomo sulla quarantina, azzimato e profumato ». Ma detta sintesi, pur nella sua inverosimiglianza, non nuoce, anzi giova, nel film, alla efficacia e alla chiarezza del racconto.

Considerando ora lo sfondo sociale e patriottico su cui si disegnano i personaggi, rilevo che anche su questo aspetto caratteristico del romanzo gli autori del film hanno « abbassato le luci ». Tuttavia alcune scene sono rimaste e, per quanto condotte con misura e senza toni polemici, non potevano per il loro impianto tradire lo spirito originale. Il pranzo in casa Maironi, la perquisizione notturna nella casa di Oria, la scena del concertino con l'avvocato di Varenna, ecc., hanno conservato il sapore delle pagine del nostro Risorgimento, il profumo di cose che per troppe ragioni sono vive e presenti al cuore dei più. Un grosso sacrificio deve essere stato per gli autori del film rinunciare a una delle pagine più cinematografiche del romanzo e precisamente a quella della fuga degli amici di Franco che, rubati e vestiti i panni del signor deputato politico Puttini e della sua serva, varcano il confine verso il Piemonte. Vale la pena di rileggerne qualche brano.

« Pedraglio, pur ficcando il naso nello scartafaccio, vide spuntar sulla strada prima due guardie di finanza e poi due gendarmi. Avvertì l'amico sottovoce, non battè palpebra. Una di loro salutò: « Riverisco signor Puttini » e disse ai gendarmi: « È il primo deputato politico di Albogasio ». I gendarmi salutarono pure, Pedraglio si levò il cappello, alzando un poco lo scartafaccio. Le guardie volevano fare un po' di fermata, ma un gendarme intimò loro di proseguire e quando vide incamminata la compagnia venne alla Sostra egli stesso. Era di Ampezzo e parlava italiano benissimo. « Tu, cane, non mi conosci, spero » pensò Pedraglio con una torbida coscienza della sua doppia personalità. « Lascia fare a me ».

« Signor deputato politico » disse colui « avrebbe veduto stamattina il signor Maironi di Oria? ».

« Io? Mai più. Il signor Maironi dorme, a quest'ora ».

« E lei dove va? ».

« Vado lì su quel monte, su quel dannato Boglia lì. Vado su per l'affare del toro comunale ».

« Bestia » pensò l'avvocato. « Comunale me lo fa diventare! ». Ma passò felicemente anche il toro comunale. Il gendarme, un muso da mastino, squadrò bene il suo interlocutore in viso. « Lei è deputato po-

litico e porta quella roba in viso? » diss'egli insolentemente. Pedraglio si prese istintivamente il suo piccolo sottile pizzo nero, barba reproba da liberale. « Taglieremo, taglieremo » diss'egli con serietà comica: « Sì signore. Va sul Boglia anche lei? ». Il gendarme se ne andò duro duro senza rispondergli, senza udire su quale ignominioso patibolo il deputato politico lo mandava.

« I due amici si rallegrarono d'averla scampata bella e... pochi passi sotto il faggio furono colti da un'ondata di nebbia... Non si vedeva niente a cinque passi. Così avvenne che, presso al faggio, Pedraglio andò quasi a urtare una guardia di finanza ».

« In Boglia, signor...? ». L'avvocato si sbarazzò immediatamente della gerla. Infatti la guardia non compiè la frase, restò un momento a bocca aperta, poi esclamò: « Come? ». L'avvocato non aspettò altro. « Così » diss'egli placidamente; e raccoltisi sul petto i due pugni in uno ne menò a colui nello stomaco una terribile puntata che lo buttò sul prato a gambe all'aria. Pedraglio gli saltò subito addosso, gli strappò la carabina. « Se gridi, cane, ti brucio » diss'egli. Ma che gridare? Con un pugno di V. nello stomaco non c'era, per un quarto d'ora, neanche da tirare il fiato. Infatti l'uomo pareva morto e ci volle del buono perchè arrivasse a gemer sottovoce « ahi, ahi! ». « L'è nient, l'è nient » gli diceva V. con la solita flemma canzonatoria. « Sono scosse che fanno bene. Vedrà. Lü ades el se drizza in pee ben polito e viene con noi in Colmaregia. Vedrà come va bene. Non ho adoperato questo a posta» . E gli mostrò la chiave. « Oh che pugno! » gemeva la guardia. « Oh che razza di pugno!... » ... « ... Su tra il nebbione freddo e denso, su, su. L'erta è ripidissima, si dura fatica a piantar la punta del piede fra i ciuffi dell'erba molle, si sdrucciola, si lavora di piedi e di mani, ma fa niente, su, su, per la libertà ».

Un altro sacrificio notevole è quello della scena della fuga di Franco travestito da barcaiuolo, che segue alla sua visita al capezzale della nonna; scena, questa, risolutiva del personaggio della nonna, troppo importante perchè a concluderlo basti la battuta di don Costa a Franco « ... quella notte tua nonna mi mandò a chiamare, e mi disse che riconosceva il suo errore, e voleva il perdono tuo e di Luisa... ». Così nel film. Nel romanzo invece, con più coerenza alla psicologia del personaggio, è Franco che impone alla nonna il suo perdono e quello di sua moglie: « era un boccone amaro; e la marchesa lo trangugiò e tacque ».

Così, senza soluzione, resta nel film il personaggio dello zio Piero e non si può non rimpiangere che la sua fine sotto il vecchio *strobus* dell'Isola Bella non sia stata tradotta in immagini. Nel finale abbiamo rilevato l'unica volgarità del film ed è la partecipazione di Franco al canto dei volontari. Il verso « ... ma ti lascio un figlio ancor... » non doveva essere pronunciato dalle labbra del nobile Franco Maironi dopo l'abbraccio con sua moglie, la sera precedente. Il suo silenzio e il sottinteso conseguente sarebbero stati assai più significativi e la scena non avrebbe certo perduto in chiarezza. Ci meraviglia come un simile errore di gusto sia sfuggito agli autori e al regista che invece in tutte le scene anteriori, nel dialogo, negli atteggiamenti e nei gesti dei personaggi hanno dato prova di sensibilità quasi sempre squisita e di un gusto assai vigilato. Comunque, la presenza unificatrice della regìa è avvertibile in ogni quadro, in ogni immagine — coadiuvata da una fotografia pregevolissima — guida sicura della recitazione che è condotta con misura, se pure qua e là con qualche lentezza; alcune sorprese nella scelta dei tipi non tutti corrispondenti a quelli descritti dal romanzo, tuttavia ben caratterizzati. L'interpretazione di Alida Valli è pensosa e attenta in ogni quadro e tocca un accento indimenticabile nella scena dell'incontro con la vecchia marchesa sotto il temporale e nella corsa sul sagrato quando Luisa « apertasi la via come una fiera, si slanciò per la scalinata ».

L'opera del musicista è suggestiva per la varietà dei ritmi, per la fluidità delle armonie e la profondità di certe sonorità che ci sono parse a volta a volta evocatrici e rigorosamente corrispondenti alle immagini. E parimenti quella dell'architetto è stata intelligentemente accordata alla scelta degli esterni. Ottimi i costumi.

Ma due momenti della colonna sonora crediamo siano particolarmente espressivi: il suono delle campane di San Mamette sul lago all'alba e il cigolio del cancello del cimitero quando vi entra Luisa. Sintesi felici di stati d'animo dei personaggi, suscitatrici di viva emozione. Due momenti di pura poesia cinematografica.

GUGLIELMO USELLINI

Grammatica del film

A chi frequenti le sale cinematografiche accade sovente di sentire e più spesso di leggere malamente storpiate alcune parole. Qualche tempo fa ogni onesta didascalia nell'annunciare la prossima programmazione di un film in una sala, non poteva fare a meno di portar scritto un « Prossimamente quì » *con tanto di accento sul « qui ». Un bel giorno quest'accento — che, se non ricordiamo male, affliggeva in special modo le « presentazioni » dei film della Scalera — scomparve misteriosamente per chissà quale benefica influenza. E, da allora (parliamo di circa sei mesi fa), non ci era più stato dato di vederlo.*

Speravamo che, ormai edotti di così astrusa regoletta, gli autori delle didascalie, i produttori, gli uffici di propaganda delle varie Case, ecc., non sarebbero più ricaduti in errore. Perciò tanto maggiore è stata la nostra sorpresa nel vedere venti giorni fa al cinema Barberini la « presentazione » di « Una ragazza allarmante »*: l'accento era tornato a schiacciare con la sua mole — era proprio grande e grosso — la povera « i » di quel disgraziatissimo « quì ».*

Ma ancora più forte è stato il nostro... sgomento nel leggere — sempre nella stessa presentazione — che il film in questione era il parto « origginalissimo » (sic!) di Joan Blondell.

Dopo di che abbiamo pazientemente sorbito per quasi un'ora la proiezione di « Luce nelle tenebre »*, fin quando il nostro malvagio spiritello lessicale non ci ha avvertito di un certo svarione dovuto non sappiamo se al « dialoghista » o all'attore. Infatti il baffuto Guglielmo Sinaz parla tranquillamente — nel Turkestan — de « i spiriti ». Va bene che siamo nelle lontane terre del Turkestan, ma la lingua italiana!...*

Non c'è bisogno di aggiungere altro, ma ci sembra che queste poche righe di commento si sarebbero potute risparmiare se i responsabili si prendessero almeno la briga — se proprio son tanto digiuni delle più elementari regole della nostra povera grammatica — di consultare, se non altró, un qualche vocabolario, magari quello del buon Petrocchi — addirittura quello scolastico — prima di scrivere parole ostiche come « originalissimo ».

A. P.

Meccanismi statici e cinematici del cinema

I

Il cinema non ha nulla a che vedere con il teatro, sarebbe una eresia il dirlo; ma che il teatro, sotto l'aspetto della meccanica scenica sia stato un padre generoso per il cinema, questo è verità.

Sin dagli inizi della sua carriera il cinema, non avendo ancora una attrezzatura propria, collaudata dal tempo e dalla pratica, prendeva in prestito dal vecchio teatro oltre che le prime « tarime » e i « tironi » anche la maniera delle scene dipinte; scene che per l'ortocromatismo della pellicola venivano eseguite con il nero e la biacca. Si ravvicinavano piuttosto a fondali di studio da fotografo provinciale ed in sostanza con i teli bianchi, diffusori e i teli neri, opachi, scorrevoli a strisce parallele e sovrapposte a mezz'aria nel teatro di posa, riprendeva tutta la tecnica di questi; la ripresa cinematografica era infatti, allora, come la fotografia, a luce naturale. Il sole, il bel sole italiano per noi o della riviera di Nizza per i francesi, inondava di luce e di calore gli studi di allora a pareti e copertura di vetro e, pensate, ci fu chi inventò con tutta semplicità la « scena girevole ». Sicuro! un praticabile basso, ruotabile intorno ad un punto e che faceva base alla scena montata a « parapettata ». Il sole si muoveva? anche la scena gli teneva dietro! un paio di macchinisti erano sufficienti a tenere ogni tanto in « luce » costante la scena.

Questo è stato il primo meccanismo del cinema, precursore unico del « plateau roulant » che Max Reinarth praticò la prima volta nel '16 al « Deutsch Theater ». Ma da allora quanta strada non ha percorso il cinema! Anche se certi meccanismi sono stati a volte avulsi dal teatro, essi sono stati però immediatamente rimanipolati, evoluti, ingigan-

titi tanto che oggi sono giunti ad una perfezione tale da non riconoscer loro la prima origine. Dirò anzi che si verifica a volta il fenomeno inverso: è il teatro ora che munge idee dal cinema sui meccanismi cinematici di scena, circa certe obbligatorie rapidità che guidano molto spesso lo spettacolo moderno.

Non gridino i teatrali se affermo questo; del resto, non sono forse così recenti certe manìe di spettacoli in tre atti e 9-12 e persino 15 quadri come se nulla fosse? Spettacoli teatrali « cinematici » che hanno rubato al cinema l'idea del « quadro ». In questi casi l'inventiva meccanica dello scenografo, o meglio dello scenotecnico, è messa a dura prova: scomposizioni delle scene, carrelli silenziosi con le ruote di gomma, proprio come con il cinema sonoro, praticabili scomponibili e indeformabili, scene costruite con i compensati, porte e finestre vere, ben fatte, da « primo piano », insomma un'esigenza scrupolosissima, come per una scena cinematografica che è visitata in ogni angolo, minuziosamente, dall'obbiettivo rivelatore e non vista invece da spettatori a punto di vista obbligato e lontano.

Con tutto questo però gli allestimenti ed i meccanismi che il teatro pone in opera sono necessariamente in funzione del tempo, e, anche se geniali, hanno alcunchè di provvisorio e di usato; sono obbligati infatti a scomporsi e ricomporsi sempre, finchè duri lo spettacolo. Per il cinema fortunatamente non avviene così. Il meccanismo intanto, anche se è in funzione del tempo, (voglio dire ch'entri in azione proprio come un attore in quel determinato punto e in quel dato modo) è sempre un meccanismo perfetto (guai se non lo fosse!). Ben studiato prima, regolato, collaudato. Grande beneficio è la sua integrità e le scomposizioni, se vi sono, appartengono a « riprese » separate: sarà il montaggio che integrerà e comporrà la necessaria visione unitaria. (Vedi i complicati meccanismi per il passaggio del Mar Rosso nei « *Dieci Comandamenti* »).

In sostanza per il cinema tutto si può e si fa. È ricco, quindi esigente; oggi migliaia di industrie lavorano per lui, milioni di uomini sudano e si affaccendano per accontentarlo. Quando noi vediamo svolgersi davanti ai nostri occhi quei due o tre chilometri di pellicola per la gioia di un'ora e poco più di spettacolo non sappiamo mai quanta somma d'inventiva e quanta pratica di meccanismi più o meno elaborati, più o meno costosi, si siano dovuti impiegare per esso; vi assicuro che vale la pena di parlarne.

Lontani saremo dal parlare di quei meccanismi ormai patrimonio decrepito di certi spettacoli d'opera che forma l'oggetto di certe visioni viete per cui non si va più in là: così l'arrivo del Cigno Wagneriano o della barca sul Nilo tirata a strappi da corda e carrucola, oppure quel glauco mare fatto con la tela dipinta e dalle onde mosse ahimè troppo artificialmente da poche serie di eccentrici. D'altra parte se, come ho già detto in principio, possono ancora esistere delle comunanze tra meccanismi di cinema e di teatro, non sono certo tra queste forme piuttosto interpretative, e ottiche in cui noi ci addentreremo.

Invece analizzeremo più scrupolosamente possibile quei meccanismi semplici o complessi che seguono fedelmente di pari passo tutta la lavorazione ordinaria o anche eccezionale di un film.

Quale primo elemento statico unitario, intanto, o prima macchina semplice portante del teatro di posa è il « praticabile ». È un'eredità del palcoscenico ed è composto in legno da 4 elementi verticali resistenti, due a due innestabili l'uno nell'altro, a comporsi su pianta quadrata o rettangolare, nel cui ciglio superiore viene insediato un piano orizzontale portante *P* (fig. 1). Esso serve a sostenere un peso qualsiasi: persona, macchina o cosa a quota superiore al pavimento ordinario. Gli elementi vengono tenuti fissi da qualsiasi deformabilità dalle guide *B* e *B'* che insieme formano un'asola d'innesto in cui si attesta l'elemento *M* tenuto prigioniero dai nottolini *N* e *N'*.

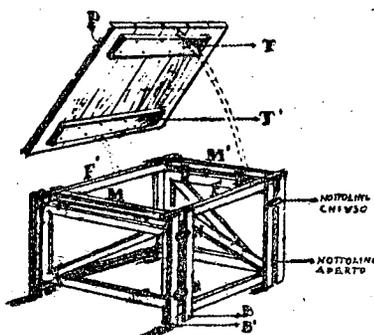



FIG 1

Composto così l'elemento continuo di resistenza *MF-M'F'*, esso è pronto per ricevere il piano orizzontale indeformabile (sezione $2\frac{1}{2}$ - 3 cent.) il quale non può slittare orizzontalmente per l'incastro dovuto alle traverse *T* e *T'*, sottostanti al piano stesso, con il ciglio superiore del complesso *MF-M'F'*.

Da questo semplice unitario meccanismo scaturiscono altri infiniti: grandi, piccoli, in serie, fissi e mobili.

Se dalla misura unitaria di m. 1 × 1 × 1 si scende a quote inferiori sino a cm. 20, gli elementi portanti non sono più come già descritti, bensì dei semplici « cavalletti » di lunghezza variabile e che presen-

tano il corrente AB di « costa » ossia con il lato minore verso l'alto e ciò, oltre a diminuire la sollecitazione alla flessione, lo rende adatto ad insediarsi nei canali d'innesto esistenti al disotto del piano B (fig. 2).

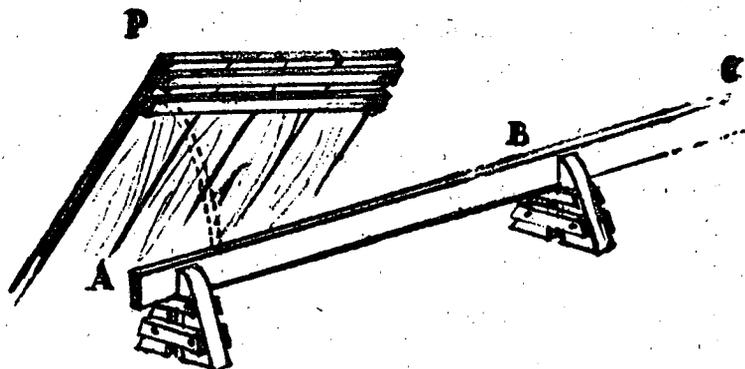



Fig. 2

Per costruire, in una scena, qualunque piano sopraelevato a bassa quota, questi sono nei nostri teatri gli elementi ideali da mettersi in opera.

In quanto a costruzioni del genere, ho visto però in alcuni teatri di Germania una dotazione di elementi certamente più costosi di fabbricazione, ma di gran lunga più semplici per una messa in opera notevolmente più rapida. Gli elementi resistenti di ogni quota-misura sono costruiti in legno solidamente indeformabili e i quattro elementi riuniti tra loro da cerniere in acciaio (fig. 3). In posizione di riposo è un elemento piatto che occupa il volume inerente ai suoi spessori e se accatastati in grandissimo numero occupano relativamente poco spazio. Alla pressione di apertura le cerniere si aprono e si arrestano a 90° cosicchè l'elemento in questione è pronto per ricevere sempre ad incastro e senza tentativi di approssimazione la plancia superiore. Ebbene con questo sistema di piccoli praticabili ad altezze variabilissime ho visto costruire in meno di mezz'ora l'ossatura di una scena a quote assai movimentate per un volume di circa m. $20 \times 12 \times 3$.

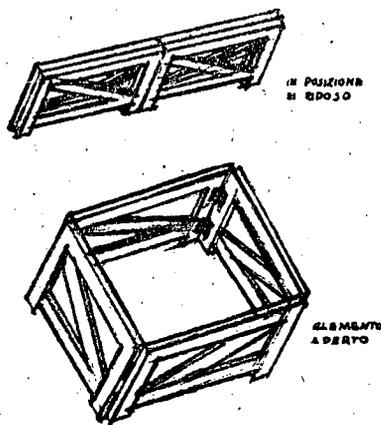



Fig. 3

Nei teatri di posa inglesi quali la « British Gaumont », « Ealing », ecc., usano per simili scene, specie se all'esterno, ossature resistenti dei praticabili in tubi di acciaio con innesti a manicotti a vite. Tutta la lavorazione scenica del resto qui è molto più solidamente voluta, ma questo non influisce che sul costo e menomamente sulla qualità e siamo lontani da quel lavoro che le agguerrite, celeri maestranze italiane svolgono da noi. Gli inglesi seguono un lavoro molto più minuzioso e più lento dovuto in special modo ad un'ossatura scenica inutilmente più forte e più solida. E non se ne capisce il perchè dato che gli ambienti per un film hanno un'esistenza brevissima: giusto il tempo necessario perchè vi siano « girate » d'ordinario quelle poche inquadrature. Ebbene, giusto a Londra, ho visto montare le scene fissando a vite il tergo dei telai su doppie robuste assi, lavoro che richiede una certa attenzione e maggior tempo che non fissarli, come si fa generalmente, con i morsetti agganascianti a due a due le costole verticali esterne dei telai: lavoro questo di un istante e che costituisce del resto un insieme perfettamente solidale. Gli inglesi hanno materiale più scelto e molto costruiscono in canne d'acciaio: questo è certamente il materiale più leggero, dato lo scopo, e più maneggevole specie per elementi di misure grandi. Ad esempio, le ossature fisse per l'esterno sono create, su misure da stabilire, tutte con questo modernissimo sistema, come pure i praticabili e i ponti-luce fuori scena, isolati, specie quando questi arrivano a misure di 6, 8 e 10 metri.

In Germania vi sono poi delle imprese che costruiscono e affittano castelli, praticabili con scale, isolati o fissi secondo lo scopo nelle misure richieste anche entro brevissimo tempo. Un castello in ferro alla Ufa per una ripresa aerea di circa 20 metri di altezza (misura che doveva sorpassare quelle dei teatri e costruzioni vicini) fu costruito in circa sei ore di lavoro da una di codeste imprese e la mattina si trovò sul posto designato, ben fisso ed ancorato a terra, pronto per la ripresa e capace di sostenere una dozzina di persone + macchina di ripresa + un piccolo aeroplano.

Ora anche in Italia si è cominciato ad introdurre tale sistema metallico e se ben ricordo fu adoperato la prima volta con altezze di circa 22 e 25 metri in « *Scipione l'Africano* ». Con ciò, la lavorazione delle scene esterne è molto più rapida e se vogliamo, anche più sicura, perchè questi sistemi sono: 1° ben più calcolabili e riscontrabili alle diverse sollecitazioni a cui va incontro una costruzione all'aperto, specie del ge-

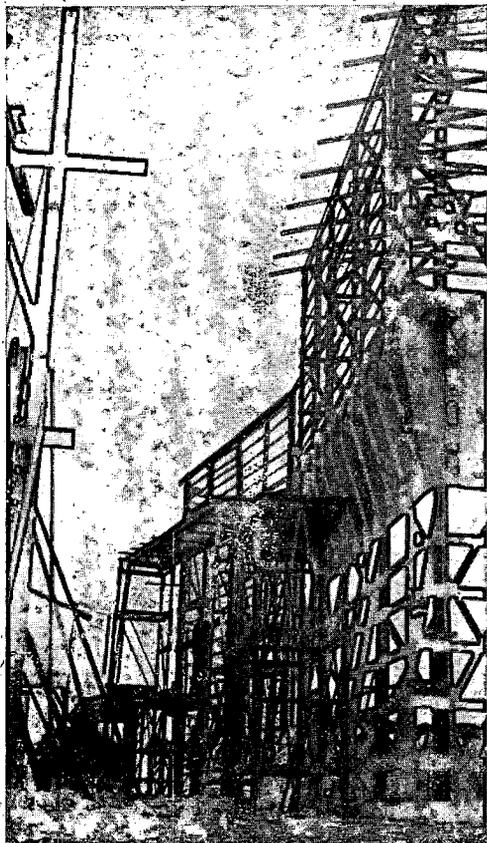
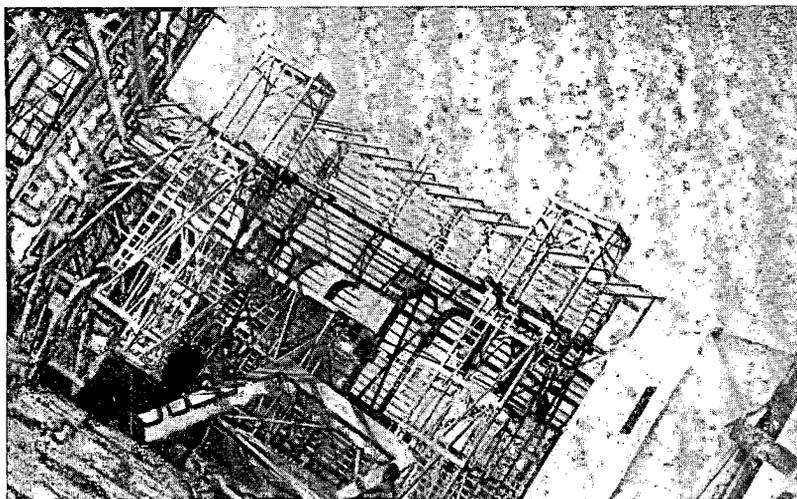
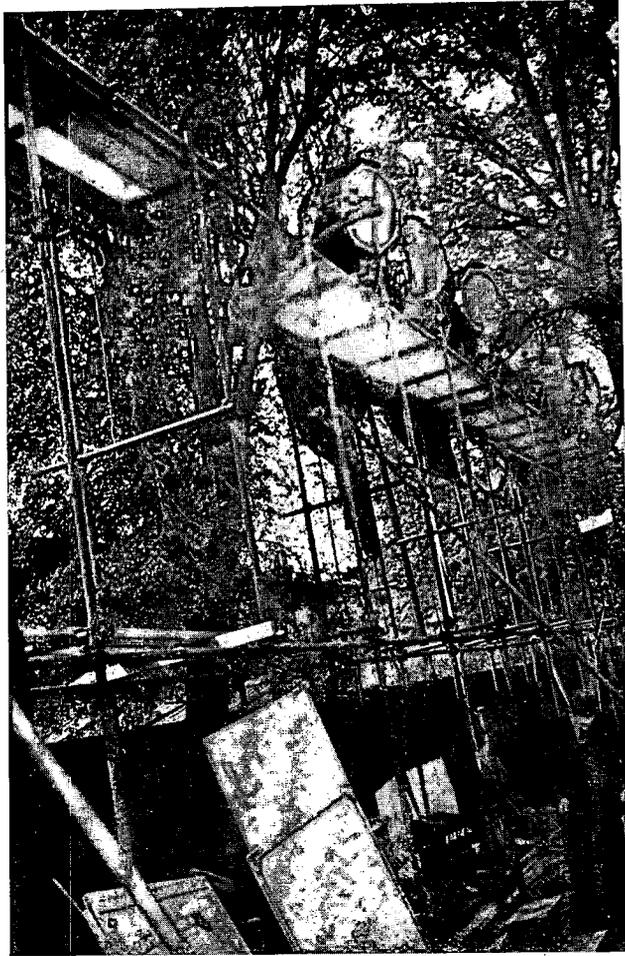
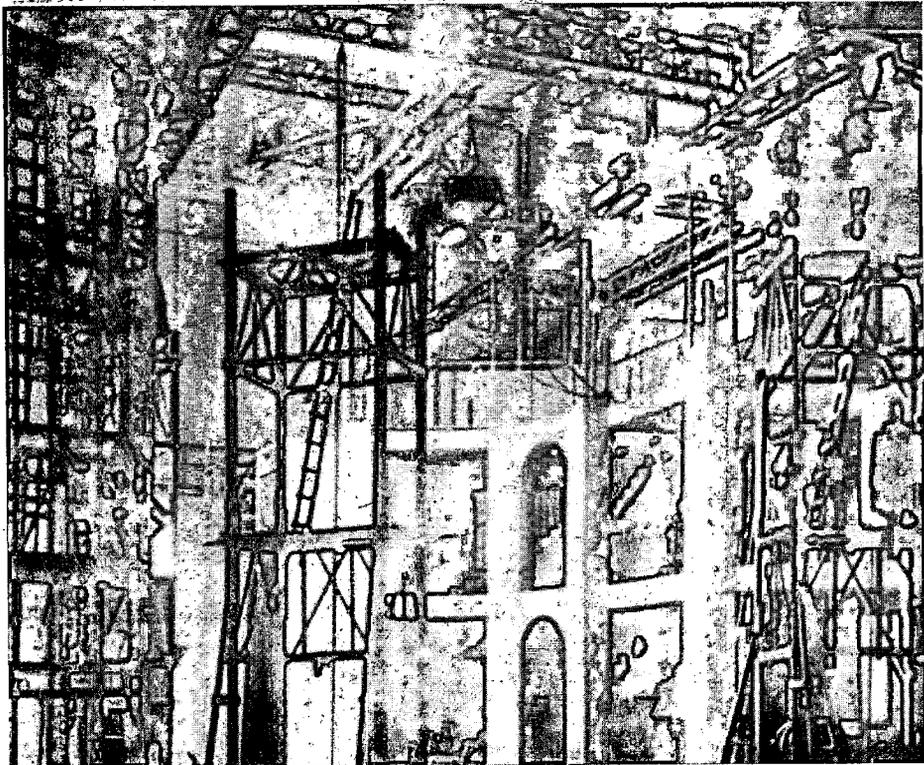
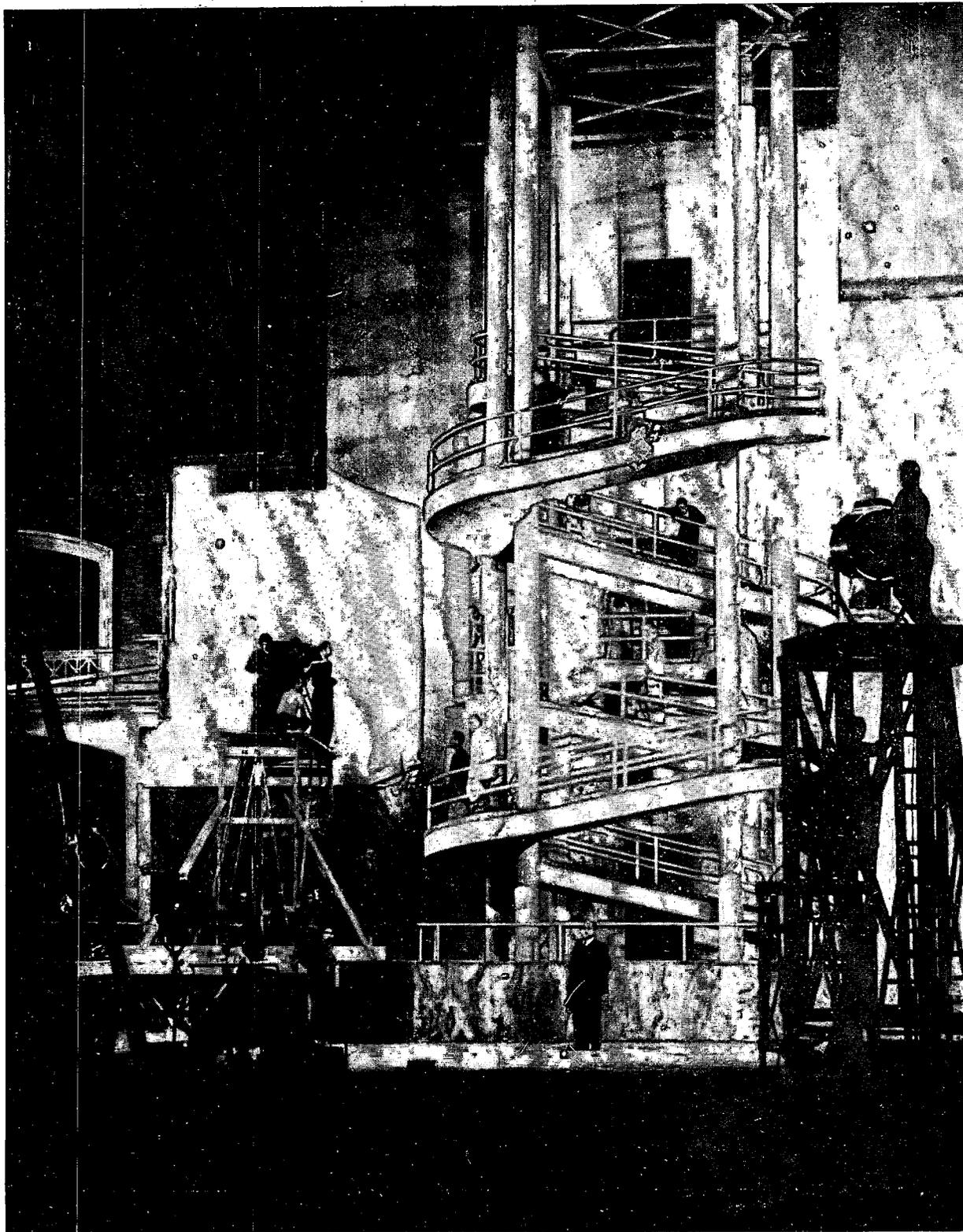
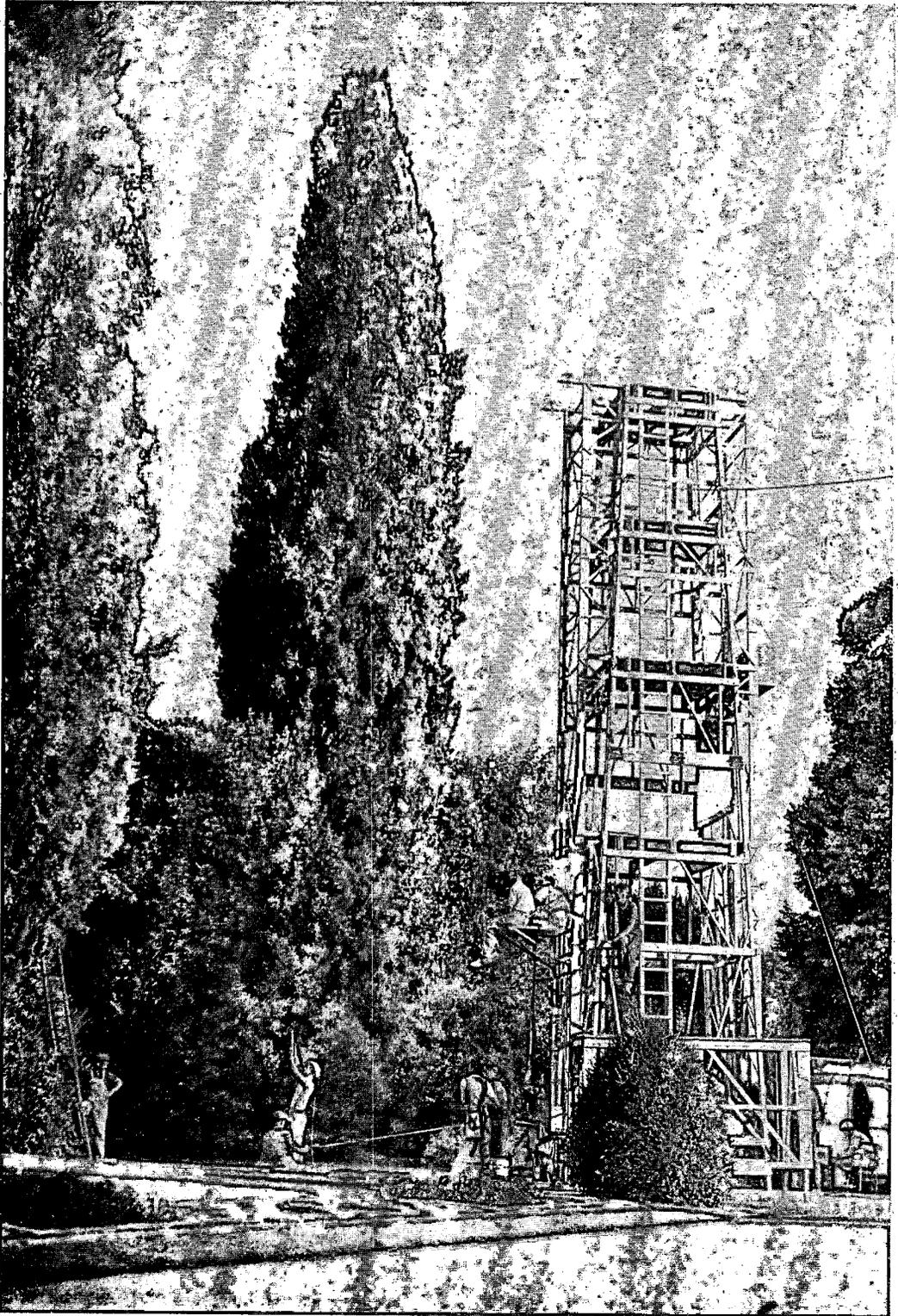
nere cinematografico; 2° di materiale non deteriorabile alle intemperie, come accade per il materiale ligneo; 3° materiale tutto e sempre recuperabile dopo il disfacimento delle scene.

II

Il praticabile sia esso in ossatura di legno o di ferro è indubbiamente il meccanismo più indispensabile alle esigenze sceniche il quale viene impiegato su vasta scala nella costituzione materiale della scena o in essa durante le riprese. A tale riguardo infatti i praticabili sono *fissi* per destinazione e *mobili* o *volanti* per occorrenza.

Ai *fissi* per destinazione, oltre ai praticabili già accennati più avanti ossia quelli che costituiscono di per sè i diversi piani inseriti in una scena, come i piani rialzati in quota, piani di sostegno, pianerottoli di scale, passaggi superiori, piani di palchettoni, i quali a volte necessitano di una costruzione apposita, si accoppiano da noi in Italia, i praticabili per i *ponti-luce* composti di alte *cavalle*, elementi di sostegno indeformabili di altezze variabili da 3 a 6 e 7 metri, alte cioè come alta sarà la scena a cui sono adibite.

Collocate posteriormente e ortogonalmente aderenti ai telai di scene, esse poggiano sui *dritti* propri dell'intelaiatura e si collegano a terra sul pavimento, con dei traversali obbliqui inchiodati al momento, ed in alto con il tavolame portante e praticabile, avente gl'incastri necessari già descritti come alla fig. 1, o un fissaggio determinato qualsiasi. Le *cavalle* su 2 appoggi sono le più usuali e le più pratiche, specie per la loro grandezza minima d'ingombro nell'accatastarsi. Le cavalle a 3 appoggi invece hanno uno dei sostegni verticali accoppiato alla base con un breve traversale ortogonale, tenuto fisso ed indeformabile. La massima larghezza prescritta delle cavalle è di 1 metro più gli spessori dei dritti, in quanto è largo 1 metro, o, al minimo, 90 cm. il praticabile superiormente incastrato ad esso.

Tale praticabile è costituito da due murali di calcolata resistenza alla presso-flessione, per la portata dai 3 ai 4 metri circa e per 1,5 e 2 quintali circa al metro lineare (sezione quindi dai cm. 10 ai 15 circa) e da tavolame da mm. 25 a 30 fisso trasversalmente e a volte con spazi intervallati di vuoto di cm. 8 o 10.

Ossature lignee di costruzioni per « esterni »

TAV. X

Ponti-luce mobili in tubi d'acciaio scomponibili durante una « ripresa » agli studî di Ealing

Praticabili mobili da « ripresa », in legno, dell'altezza di m. 10, in un teatro di posa in Italia

Sopra di essi vanno piazzati gli apparecchi luci e vi prendono posto anche gli elettricisti che li manovrano: 1 uomo per un numero massimo di 12, 15 apparecchi se a lampada; se invece gli apparecchi sono ad arco, essendo la manovra di accensione di questi più laboriosa, occorre 1 uomo per 5 o 6 apparecchi.

È da tener presente che per un'altezza maggiore di scena e quindi di ponte-luce va considerato anche un peso maggiore in quanto gli apparecchi debbono essere più potenti; ne viene di conseguenza che se i piani orizzontali portanti sono sempre gli stessi, usabili in tutte le scene, a portata massima di circa 4 metri, gli elementi verticali resistenti, o *cavalle*, debbono avere una struttura ben più solida e sezioni degli elementi più grandi delle altre della classe di minor altezza. Questo è in rapporto al carico maggiore e quindi alle maggiori deformazioni elastiche da evitare (presso-flessioni, carichi di punta, torsioni, ecc.) In ultima analisi, tutto il complesso del praticabile in questione deve rispondere al requisito molto opportuno di anelasticità che, se ciò non fosse, il contatto di esso con la scena sarebbe sufficiente a danneggiarla materialmente nelle rimozioni degli apparecchi e nei movimenti inevitabili degli elettricisti: cosa pure importante è che i fasci luminosi non abbiano a subire durante la ripresa ottica dannosissimi e non rari movimenti oscillatori, una volta « messe a punto » le luci degli apparecchi.

Non è infine da escludere che i movimenti elastici manifestantisi in fenomeni acustici di attrito, urti, ecc., abbiano anche conseguenze dannose per la ripresa sonora, ma generalmente queste ossature complementari di scena vengono fissate in ogni modo dai macchinisti inchiodando le cavalle a terra con saettoni obbliqui a correggere così l'eventuale eccessiva deformabilità di esse. (Tavv. X e XI).

Tutto ciò nei teatri di posa in Germania viene evitato, perchè è abolita tutta questa sottostruttura incomoda e pericolosa di sostegni verticali. Dico incomoda perchè ruba inevitabilmente spazio utile al teatro e alle scene disposte in continuità, pericolosa perchè molto spesso, specie con teatro a piena lavorazione, costituisce un groviglio retrostante alle scene che ostacola seriamente la circolazione ed i movimenti delle maestranze.

In Germania i ponti-luce vengono molto opportunamente sospesi dall'alto, legati con catene e cordami ai nodi dell'ossatura ferrea di copertura e con metodo del resto molto elementare vengono tirati su o giù

a seconda delle altezze delle scene, poi fissati tra loro e infine alle pareti. in modo tale che i ponti-luce formano quasi una rete irregolare e varia sospesa ad una quota fissata da 3 ad un massimo di 5 metri. Colà si tende ad una maggiore standardizzazione di lavorazione dei film avente lo scopo precipuo di un minore dispendio di ore-lavoro: 1° per l'organizzazione stessa che calcola al minuto i tempi di allestimento ed evita gli inutili imprevisti; 2° per i costi di lavorazione alti i quali sono molto superiori ai nostri, circa il triplo per certe maestranze. Conseguentemente a ciò vengono raggruppati sempre in un teatro piccolo (m.25-30 × 12-15) i complessi di scene di comune altezza, ossia variabili dai m. 3 ai m. 4, i quali vengono in tal modo agilmente costruiti sempre sotto questi ponti-luce e già pronti in precedenza: c'è sempre modo di conciliare perfettamente e scene e ponti per illuminarle, aggiungendo magari un elemento trasversale ausiliario per correggerne la mancanza in un qualche angolo. Le scene maggiori invece e più eccezionali vengono piazzate nel teatro grande ove allora tutto può essere impiegato e costruito per l'esigenza dovuta a tali scene.

* * *

Ma i meccanismi statici che si usano fuori scena sono i *praticabili mobili* che vanno dal praticabile di mezzo metro e più, in ossatura maggiormente robusta e perfettamente anelastica, a base quadrata o triangolare per le macchine da ripresa, al praticabile alto tre, quattro, cinque e più metri che in tal caso prende forma e anche nome di *castello*. Esso viene usato per riprese a quota alta o per piazzamento di apparecchi-luce (Tav. XI).

Sono smontabili, raramente fissi, e debbono poter sopportare un peso di circa kg. 250-300 per 1 mq.

Castelli eccezionali di grandi altezze e di costruzione tutta particolare si eseguiscono volta a volta: generalmente essi occorrono per riprese di battaglie dove è sempre necessario un campo ottico più vasto e dominante. Così è stato per la battaglia di Zama svoltasi per l'occasione nelle pianure bonificate di Littoria ove fu eretto un castello di m. 15 circa, per l'assedio di Arras, per la battaglia di Waterloo, ecc. Per quest'ultima infatti feci eseguire un castello scomponibile tutto in legno, di un'altezza di m. 12, a tronco di piramide per ottenere una maggiore staticità, con 3 piani di ripresa, uno ad ogni 4 metri di altezza e con un piano supplementare mobile esterno ad ascensore, scor-

rente lungo guide tenute fisse al praticabile e perfettamente verticali: ogni guida in legno duro, scomponibile in due soli pezzi da m. 6 ma con gli attacchi scrupolosamente combacianti. Il sistema di accoppiamento a scorrimento per l'ascensore era costituito da coppie ortogonali di rotelline calibrate in gomma piena e tenute nella guida leggermente contrastanti. In tal modo il piano dell'ascensore che poteva sostenere macchina da ripresa sonora + operatore + aiuto operatore, non subiva alcun minimo spostamento se non quello di azione: il verticale. Il contropeso era regolabile perfettamente, sicchè risultando un meccanismo ad equilibrio indifferente bastava una leggera pressione continua con un tiro a corda perchè l'ascensore funzionasse a velocità costante, senza sobbalzi. (Tav. XII).

Se si può dire fu un esempio di meccanismo di fortuna in funzione di accoppiamento statico e cinematico: un praticabile con carrello ad ascensore a scorrimento verticale continuo per 12 metri.

(*Continua*).

ANTONIO VALENTE

Documenti

LE NUOVE FUNZIONI DEL C. S. C.

I provvedimenti recentemente approvati dal Consiglio dei Ministri intorno alle nuove funzioni del C.S.C. rappresentano l'uscita da una polemica che nel suo insistere su posizioni generiche testimoniava e contribuiva ad accrescere uno stato di malessere nella situazione del cinema italiano.

Fin da principio il problema dei quadri si era imposto come fondamentale per una soluzione totalitaria di numerosi punti morti della situazione cinematografica e, a tutte le infinite questioni da affrontare, la sua definizione avrebbe apportato un decisivo contributo.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia era sorto per questo, per questo avevano lavorato i Cineguf; giornali e riviste, intellettuali ed empirici si erano battuti per esso. Ma restava aleatorio il modo di tale rinnovamento in quanto esso veniva affidato all'arbitrio di quella industria privata che appunto si voleva svecchiare e che, se pure in taluni settori degnissima di fiducia, non dava nel complesso sufficiente affidamento di competenza.

In sostanza ci si era legati ad un circolo chiuso: si consentiva di dare l'avallo alle nuove generazioni, anzi di trascegliere da esse gli elementi ritenuti più idonei, proprio a coloro che non riuscivano a realizzare una cinematografia italiana degna dei tempi.

Così si perpetuava una situazione che possiamo con chiare parole definire immorale, poichè troppo spesso i criteri di scelta si basavano su pregiudiziali extraartistiche che rinnegavano appunto quella moralità dell'arte (cioè il saperla fare) che, all'infuori di ogni puritanesimo, si impone come postulato.

Ora si poneva il quesito sul sistema da seguire per ovviare a questi inconvenienti, per evitare — attraverso un organico e regolato inqua-

dramento ed avviamento delle nuove forze — che le energie si disperdessero e che si creassero pericolosi equivoci.

L'intervento dello Stato era necessario: occorreva che gli organi responsabili affidassero a dei competenti il compito di scegliere dei competenti, realizzando un effettivo miglioramento tale da permettere di sperare in un progressivo affermarsi dei valori nuovi.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia è sembrata la sede più adatta a tale nuova sistemazione, e così quest'anno esso vedrà accrescere le sue funzioni: da istituto educativo a carattere volontario diverrà controllore dei nuovi elementi da immettere nella produzione e comprenderà in sè, oltre alle attribuzioni di studio e di alta cultura professionale, quella di una rapida istruzione per coloro che dovranno formare la massa dei futuri « cinematografari ».

Si afferma così una nostra vecchia idea: è necessario che una Nazione possegga, accanto a coloro che produrranno opere durature, proiettate nel tempo, espressioni del suo genio, anche una schiera foltissima di gente preparata che sappia allestire i film di quella media produzione indice di una civiltà e testimone di una conseguita maturità tecnica.

Gli intellettuali e il cinema

BINO SANMINIATELLI

Occasione di questa nota è l'ultimo libro del Sanminiatelli « L'Omnibus del Corso » (Firenze, Vallecchi, 1941), che contiene il vivace e divertente bozzetto « Cinematografo d'altri tempi » che qui appresso riproduciamo. Riteniamo inutile presentare ai nostri lettori il versatile scrittore toscano la cui varia produzione narrativa (dalla raccolta di novelle « Le pecore pazze » del 1920, a quella intitolata « Bocca Mariana » del '27, da « Il mondo di Mustafà », 1929, al romanzo « L'urto dei simili », 1930, da « Giuochi di ragazzi » premiato a Viareggio, ad « Arancio », 1935, encomio dell'Accademia d'Italia, da « Notte di baldoria » a « Fiamme a Monteluce » e a « Palazzo Alberino » che è del '39) sarà loro certamente ben nota.

Vorremmo solamente soffermarci su questo recentissimo « Omnibus del Corso », perchè in esso la favolosità dei ricordi d'infanzia e la grazia suggestiva e ariosa di alcuni momenti della adolescenza dello scrittore toscano, ci vengono date con tanta disinvolta padronanza, con tanta immediatezza e tanta umanità, da costituire per noi una delle più care e più grate letture di quest'anno felice per la narrativa italiana e ci fanno disposti a pensarla la più riuscita opera — anche se in tono minore — che il Sanminiatelli ci abbia finora dato.

Se l'incanto di certe figure disegnate a tratti precisi, se la sorridente dolcezza commossa e un po' nostalgica di certe descrizioni, scaturiscono proprio dal carattere rievocativo di queste pagine, d'altra parte quasi mai il Sanminiatelli s'è lasciato soverchiare dal ricordo puro e semplice, dal « dato », ma lo ha riscattato nell'arguta libertà e semplicità e grazia del racconto, nel programmatico distacco con cui ha rivissuto la memoria dei tempi, dei luoghi, delle persone.

La felice evidenza di certi ritratti, la acuta ironizzazione alla Palazzeschi di certe figure (Lulù, il conte Primoli, lo zio Cardinale) che vivono una loro inconfondibile vita nella sapida e caratteristica atmosfera della Roma di venti anni fa (quell'atmosfera che lega i personaggi e fonde in unità i quindici bozzetti del libro, assumendo a volte persino un ruolo di protagonista), la vivezza e la chiara semplicità dello stile, pongono queste tra le pagine migliori del Nostro e, se confermano le sue più immediate e vive doti di narratore, ci danno d'altra parte il segno preciso — sono sicura riprova — della sua decisiva e felice maturazione.

* * *

1917: si gira a Roma « *Fabiola* » e ne cura la messinscena il barone Rodolfo Kanzler. Figlio del generale Hermann comandante delle truppe svizzere a Roma nel '70, architetto, prefetto del Museo cristiano della Biblioteca Vaticana, membro della Pontificia Commissione per l'Arte e per la Musica sacra, consigliere della Pontificia Scuola Superiore di musica sacra, insegnante di Canto gregoriano nel Liceo di Santa Cecilia, musicista, compositore, critico musicale, scienziato, pittore, scenografo e insegnante di Storia del Costume nella R. Scuola di recitazione di S. Cecilia, il Kanzler cinquantenne s'era avvicinato, nella sua davvero non uniforme attività, al cinema, e aveva curato la scenografia di « *Quo Vadis?* ». Ora lavorava a quella di « *Fabiola* » e per consigli, o per curiosità — forse — di mostrare la sua opera e insieme il mondo feerico del cinema, volle invitare durante la lavorazione del film un altro ingegno di grande valore e di enciclopedica cultura: Orazio Marucchi, archeologo, studioso di epigrafia, di topografia cimiteriale e di storia ecclesiastica, egittologo, direttore del Museo Egizio Vaticano e del Museo Lateranense, membro della Commissione Pontificia d'archeologia sacra, ordinario a Roma di archeologia cristiana.

Tra le comparse, patrizie e plebee, tra il senato romano e le femmine ardenti di « *Fabiola* » risaltano vive, dalle gustose pagine del Sanminiatelli, queste due figure di intellettuali, vicine e dissimili. E Orazio Marucchi, preoccupato e meravigliato e irritato quasi di tanto meraviglioso e impensato mondo si accosta a Rodolfo Kanzler, oramai smaliziato e assuefatto a certe « pazzie », sorridente, ironico.

Ma, oltre a voler segnalare la divertente rievocazione sanminiatelliana dell'antico mondo del cinema, quello che importava — quel che volevamo notare — è altra cosa. Riportiamo questa affettuosa e nostalgica, divertente e divertita divagazione sulla protostoria del nostro cinema, perchè la morale che se ne può trarre è significativa; e investe e chiarisce apertamente una delle più comuni posizioni degli intellettuali di fronte all'arte del film. Uomini di studio e di cultura, pronti a soffermarsi minuziosamente su particolari di nessuna importanza (sulla povera epigrafe del barone Kanzler, nel caso specifico del bozzetto sanminiatelliano), partendo dal convincimento assurdo della non-artisticità del cinema, non vedono le più grasse e grosse « trombonature », anzi se ne entusiasmano e si agitano tutti. E proprio Orazio Marucchi, che con tanta meticolosità discuteva i caratteri delle iscrizioni sugli arcosoli o sulle *formae* sopra terra, poi si entusiasma e si infoca per il portierone di via Merulana nelle vesti di Papa Marcellino: proprio lui, Orazio Marucchi, storiografo e scopritore e illustratore delle cripte di Marcellino e Pietro, di Felice e Adautto nei vari cimiteri romani. *Quia Papa Marcellinus...*

a. p.

CINEMATOGRAFO D'ALTRI TEMPI

Il primo cinematografo lo vidi a Roma, in piazza Guglielmo Pepe. fu una domenica di pomeriggio. Ricordo che mi colpirono i grandi manifesti, come quelli vicini del serraglio e del tirassegno, e pensai subito che il cinematografo stesse tutto lì, nei cartelloni a forti tinte. Restai dunque assai male, trovandomi di fronte a quelle figure grigie che si muovevano a scatti in una stanza soffocata e buia. Lo spettacolo si chiamava « Un viaggio nell'impossibile »; e dello spettacolo mi rimane ancora nella memoria un treno che va su per una montagna a picco, una specie di Cervino, e la montagna finisce e il treno seguita per il cielo, e passano le nuvole, passano gli uccelli, e il treno va nella luna. Mio padre diceva che erano cose inverosimili e deplorava. Ci tornò soltanto quando apparvero le scene dal vero, e quando in un locale nei pressi del traforo furono istituiti i « venerdì dal vero ».

Dopo qualche anno fu aperto il cinematografo Moderno, poi il Radio e la Sala Giraud dove in dati giorni della settimana tutti i ragazzi potevano avere un maritozzo. (Che impazienza, dietro la porta del cinema che non si apriva, aspettando il maritozzo che non veniva! E la ragazzaglia in coro: — Voglio il maritozzo, tozzo, tozzo...). Poi venne inaugurata la sala Mefisto che costava dieci centesimi invece di venti: novità di grande importanza per noi che vi tenevamo brigata ai posti di sopra dove il fascio di luce passava proprio sulle nostre teste e bastava alzare una mano e fare le corna perchè l'enorme figura cornuta occupasse il telone. Erano drammacci, in generale, dove l'uomo si uccideva per fallimento o per gelosia: un uomo nel fior dell'età, con una barbetta nera ben potata e un principio di pancetta, che voleva dire un bell'uomo a quei tempi, fortunato in affari e in amore fino all'immancabile patatrac; un uomo che apriva un cassetto dello scrittoio, afferrava una cosa misteriosa, la palleggiava un poco per far vedere al pubblico che si trattava di una rivoltella, poi, guardandosi attorno sospettosamente, andava a chiudere le porte, si sedeva su una poltrona a frange, si sbottonava la veste, il panciotto, la camicia, la maglia di lana che teneva sulla pelle, e, premendosi contro il costato la canna dell'arnese, con largo gesto sparava. Si avvicinavano i grandi giorni della Bertini, della Jacobini, della Karenne, i tempi d'oro del *Quo Vadis* e di *Cabiria,* tutta roba meravigliosa, tutta roba passata.

E le prime pubblicazioni cinematografiche! Teneva il posto d'onore una rivista mensile di gran lusso: « Apollo », fondata e diretta da Angelo Piccioli, uomo di molte letture e di solida cultura classica, dove le fotografie delle dive d'allora apparivano severamente incorniciate da colonne fregi e capitelli. Al polo opposto stava Anton Giulio Bragaglia con i suoi filmi futuristi, recitati da una attrice russa, spettrale e stecchita, da noi battezzata « La venere del cimitero ».

Il nostro cinematografo non aveva rivali nelle ricostruzioni storiche, nei vasti quadri d'epoche passate. In fatto di elmi e di toghe, di corone di lauro e di barbe di stoppa, avevam detto l'ultima parola.

Un anno venne allestito il grande film *Fabiola*. A quei tempi io frequentavo, nelle aule della Sapienza, i corsi di archeologia cristiana tenuti da Orazio Marucchi. Ero appassionato di archeologia cristiana, e mi univo qualche volta all'illustre professore nel guidare carovane di stranieri per le basiliche e le catacombe. E gli davo spesso spesso man forte quand'egli s'impigliava nelle reti di quegli idiomi tanto lontani dalla sua bella e familiare parlata romanesca. Orbene, Orazio Marucchi fu un giorno invitato dal barone Rodolfo Kanzler (figlio del generale di Pio nono, esempio eccezionale di cultura enciclopedica: archeologo pittore musicista e scienziato) a vedere un modello di catacomba che il barone in persona aveva approntato perchè vi recitasse la sua parte una tal paffutella minorenne che figurava da Sant'Agnese.

Entrò molto ansioso il professor Marucchi, rotolando con quei suoi passetti fitti, con quella sua figura piccola e obesa, sempre in moto, sempre curiosa e trafelata. Si fermò come sopraffatto da tanto agitarsi di gente camuffata, da tanto incrociarsi di luci, tra tanta confusione di gesti e di comandi da cui sarebbe uscito un grande movimento perfettamente silenzioso.

— Tutto si svolge nei limiti dell'onesto, vero Rodolfo? Nei limiti dell'onesto...

Ma voleva, al tempo stesso, vedere ogni cosa, e tutto insieme; era affannato e sudava.

— Mi sembra che tu sia caduto in errore — diceva all'amico premendogli una mano. — Una iscrizione trovata su loculo o arcosolio può andare, peuh peuh, dal primo al quinto secolo. Una iscrizione trovata sopra terra su area sovrastante i cemeterii sotterranei (come nel cemeterio di Priscilla) si può dire senza ombra di dubbio del quinto o del sesto secolo. Se poi viene rinvenuta in un cemeterio prossimo ad una basilica cristiana (mettiamo Santa Prassede) non potrá mai risalire oltre il sesto secolo. Ora, questa che mi stai mostrando, ha tutti i caratteri delle epigrafi *subdiales*, mentre a parer mio, data l'epoca e le circostanze, dovrebbe essere un'iscrizione estemporanea, meno nobile e posata, dipinta su tegola o graffita su calce dura...

Rodolfo Kanzler, da quel superiore dilettante che era, sorrideva con ironia accomodante e sottile, e comprendeva l'ansia, la preoccupazione del vecchio professore avvezzo all'austerità delle aule, al silenzio delle basiliche, alla consultazione delle scritture, caduto e perso tra gli incanti magici, innaffiato dalle luci diaboliche di quella nuova arte che era allora detta arte muta. E si sforzava di spiegargli che si trattava soltanto di cinematografo, che le cose venivan fatte a press'a poco, chè di lontano certi particolari non si sarebbero notati.

— Mi capirai, Rodolfo... — insisteva il professore. — Se si venisse a sapere che Orazio Marucchi ha veduto, che ha approvato le forme paleografiche di quell'*Agapitus*, di quell'*Agnes*... quell'àncora, quella palma...

Non s'era mai sentito tanto inutile come in quel trambusto di gente travestita che lo guardava dall'alto in basso con l'irritazione che dà lo spettatore inerte montato sul palcoscenico. Ed era la sua stessa posizione che l'urtava, provocandolo a un senso di imponente e affannosa ribellione (lui, così gran professore), e insieme di timido infantile stupore.

Si stava girando una scena importante del film. Il Senato Romano, riunito in assemblea, doveva ascoltare le parole di un giovane patrizio. Il cielo era clemente. Lo stridìo delle rondini solcava il vuoto tranquillo. Le costruzioni di cartapesta acquistavano nobiltà, le prospettive architettoniche empivano serenamente gli spazi, davano alla scena come un senso di misura.

— Parla, parla, andiamo! Bisogna veder le parole uscire di bocca — urlava il direttore. — Di' la prima fesseria che ti capita. Tanto la voce non si sente!

E il giovane patrizio, rivolgendosi all'assemblea che pendeva muta dal suo labbro, iniziò il discorso:

La vispa Teresa
avea in fra l'erbetta
a volo sorpresa
gentil farfalletta...

Accompagnava ogni parola con gesti maestosi, con cipiglio burbanzoso; oppure con occhiate suadenti, con sorrisi modulati. E i senatori, in segno di approvazione, si davano l'un l'altro di gran manate sulle cosce.

— Ah mattacchione! Figlio d'una brava donna!

Terminato il discorso, un altro personaggio si levò a parlare. Il suo gestire era lento e curiale. Incominciò nel silenzio:

— Bene facisti, o nobile patrizio!...

— Ah, ah! ah!

Scoppiarono delle risa di scherno da un settore dell'illustre assemblea. E il professore d'archeologia cristiana guardava allibito.

Quand'ecco, per una via a lastroni sconnessi, farsi avanti una processione. E, nel mezzo, troneggiare un personaggio in pompa magna. Era un famoso portiere di via Merulana, maestro nelle grandi parti d'effetto.

— Quello lì raffigura Papa Marcellino — disse il barone al professore. Il professore non rispose. Osservò muto la ripresa della scena. Poi, quando credette giunta la fine, irruppe affannato tra quella folla di comparse, e, aiutandosi a furia di spintoni, si fe' sotto al personaggio.

— Bravo, bravo, Papa Marcellino! — esclamò stringendogli le mani. E, riprendendo fiato: — *Quia Papa Marcellinus...*

E lì, a rotta di collo, una filastrocca di parole in latino che il Pontefice ascoltava imperterrito, superiore e magnifico.

Erano, come ho detto, i tempi d'oro del nosto cinematografo. Di fuori venivano le buffonate di Max Linder, di Prince, di Cretinetti, o i drammi brumosi della svedese Asta Nielsen, o le moraleggianti, infantili, garbate commedie americane recitate da quel Costello dalle grigie tempie, rubacuori delle minorenni d'allora. Le cose serie e potenti, i filmoni che scuotevano, li facevamo noi, e nessuno osava contenderci il primato. Chi, all'infuori di noi, avrebbe potuto metter su una *Cabiria* o un *Quo Vadis?* E il tipo della femmina ardente, bruna, autoritaria, formosa, implacabile cercatrice di piaceri, dove la

avresti potuta trovare se non nelle Messalinè e nelle Poppee dei nostri teatri di posa? Il tipo di Poppea era specializzato nelle parti impetuose di crudeltà, di disperazione e di gelosia. Entrava in camicione, il seno ansante come onda marina. Sostava sulla soglia dell'atrio e si disfaceva in fretta la chioma corvina aspettando che si fosse largamente sparsa sulle spalle. Soltanto allora aveva inizio la grande scena.

C'era però la felicità che caratterizza i periodi d'oro di un'arte: quand'è ancora bambina e ha raggiunto i primi risultati, e s'intravede l'avvenire trionfante. Era dunque il momento felice del nostro cinematografo, cosi come l'immediato anteguerra fu propizio ai balletti russi, quando artisti e gente di gran vita si riunivano intorno a quel centro attivo, a quel nucleo che assorbiva musica, colore, lusso, mondanità. Fu, quello dei balletti russi, il fulgore della decadenza, l'aprirsi e l'effondersi grave di sensi di un'epoca che muore. Ma furono anche discussioni e battaglie. Urgevano, sotto a quella splendida fioritura autunnale, come dei movimenti sotterranei che volevano sfociare, come un mondo nuovo che stava per aprirsi e non s'era ancora palesato difficile e severo. Ora le medesime coreografie, le medesime musiche, i medesimi artisti ti lasciano freddo. È passato il momento. Attorno c'è il gelo.

E cosa c'era, allora, di più felice del vecchio e grande professore Orazio Marucchi che irrompeva trafelato fra tutte quelle Poppee, fra tutte quelle barbe di stoppa, fra tutte quelle corazze di latta, a stringer le mani al portierone di via Merulana; e, mentre questi lanciava per parte una solenne sverza di saliva, esclamâva, preso d'ammirazione: — Bravo, bravo, Papa Marcellino! *Quia Papa Marcellinus...*

BINO SANMINIATELLI

Recensioni

LUIGI CHIARINI: « *Cinque capitoli sul film* » - Roma, Edizioni Italiane, 1941. — Un volume di 146 pagg., con 31 tavole - L. 22.

La letteratura cinematografica può ormai annoverare, in una già raggiunta maturità, una serie di opere che testimoniano da un lato l'importanza assunta da quest'arte nel quadro della civiltà contemporanea, dall'altro l'attenzione spregiudicata con la quale uomini di cultura hanno cercato di delineare i valori estetici del film.

Una sistemazione concettuale della materia cinematografica non è dunque, oggi, impresa da affrontare con leggerezza, poichè il tempo degli scopritori, degli entusiasti, di tutti coloro insomma i quali più che ad un rigore speculativo si attenevano all'intuizione sentimentale di alcune esigenze, è passato.

Le opere di questo primo periodo partono ancora da un intelligente empirismo, cercano di generalizzare i dati della realtà, si muovono in uno schema racchiuso nei limiti precisi dell'esperienza cinematografica: quasi mai implicano o si appoggiano ad un sistema di cultura organicamente compiuto. Risulta molto evidente, quindi, quanto importante possa essere studiare la fecondità degli insegnamenti che l'inserimento del cinema nel quadro di un metodo filosofico di grande importanza storica, permette di trarre.

Luigi Chiarini, in questo suo libro che porta il titolo, impropriamente modesto, di « *Cinque capitoli sul film* » effettua con un rigore mal celato sotto l'apparente bonomia del discorso, una analisi estetica del cinematografo alla luce della filosofia dell'*atto puro* di Giovanni Gentile. Lo svolgersi dei ragionamenti secondo tale metodo non indica una insufficienza di originalità ma, al contrario, l'avvenuta felice acquisizione di una mentalità che rivela il suo acume nella precisione delle soluzioni proposte.

L'insistenza con la quale il Chiarini parla dei rapporti tra arte e tecnica, molteplicità ed unità, verità e mondo dell'arte, ecc., designa i punti sui quali fa perno il pensiero dell'Autore ed è il segno dell'estrema coerenza logica che egli ha conseguito. Coerenza che non contrasta, anzi fonde mirabilmente in sè una umanità di conversazione ed un gusto un po' popolaresco di rappresentare le cose, che danno al libro un particolare ed attraente sapore.

Ma l'amore del concreto supera una questione meramente formale. Si sente, in ogni pagina, accanto all'intellettuale l'uomo pratico, si avverte che ogni teoria si convalida e si accerta in un'esperienza vissuta.

Il disegno generale del volume tocca i punti più importanti delle attuali discussioni sul cinema. Nel capitolo iniziale, che si propone di sgomberare il terreno da alcuni equivoci preliminari, si esaminano il valore del soggetto in rapporto al contenuto del film ed in conseguenza i rapporti generali tra forma e contenuto nel cinema, i rapporti pratici tra registi e soggettisti, il significato dell'autonomia espressiva del film, i legami tra tecnica e forma, la posizione degli intellettuali e dei letterati rispetto alla nuova arte, le relazioni tra il testo letterario e lo spettacolo, il problema dell'intreccio, per giungere infine ad un'acuta analisi del valore della sceneggiatura rispetto alla regìa, dell'essenza visiva del dramma cinematografico e della differenza sostanziale tra regìa e ripresa.

Il Chiarini attribuisce a questa prima parte del suo volume un puro valore preliminare, di liberazione da alcuni pregiudizi ed in tale vocabolo sembrerebbe quasi implicita una minimizzazione del lavoro, ridotto ad una facile demolizione di luoghi comuni. Si tratta invece di una impegnata rassegna dei principali problemi estetici del film che, traendo lo spunto da alcuni giudizi comuni e superficiali, ne instaura invece degli altri che presentano una solidità ed una persuasività tali da richiedere, a chi vorrà ulteriormente trattarne, attenta considerazione.

L'osservazione più acuta in questa disamina è forse quella che concerne i rapporti tra tecnica e forma in cui il Chiarini — riprendendo un'attenta e intelligente notazione del Mazzoni — la trasporta da un piano più generale a quello più strettamente cinematografico: « Non si vuole negare l'importanza della tecnica nella cinematografia, importanza grandissima, ma soltanto dire che la tecnica non si identifica con la forma artistica di cui è il presupposto, il contenuto. Ciò dicendo si viene a dire che la tecnica, come del resto in tutte le arti, è anche fonte di ispirazione e che perciò non può esservi creazione artistica nel cinematografo che provenga da chi non conosce la tecnica cinematografica, come dire il linguaggio con cui ha da esprimersi. Si potrebbe, per concludere, dire che la tecnica non è un antecedente dell'arte, ma sorge con l'atto creativo, che è anche realizzativo (non esiste un prima e un poi). Con l'ispirazione nasce di già la tecnica la quale, a sua volta, è fonte di ispirazione... Se io ho un'ispirazione cinematografica, comincio già a vedere le immagini nel loro valore luministico, di taglio e di ritmo: questa prima ispirazione andrà facendosi sempre più chiara in quell'acquistare corpo che è l'elaborazione di un film senza che dal soggetto al montaggio possa esservi soluzione di continuità ».

Ad una sistemazione teorica della funzione dell'attore in genere e dell'attore cinematografico in ispecie è dedicato il secondo capitolo, nel quale si può facilmente osservare quale apporto di esperienza e di cultura abbia arrecato al Chiarini l'esercizio costante della direzione di una scuola formatrice appunto di attori. Anche qui, come nel capitolo precedente, come in tutto il libro, è un felice sincretismo di metodo logico e di cognizioni empiriche che presiede all'esame dei fenomeni e ne rende più sicure le tesi.

La soluzione prospettata dall'Autore, desunta da un esame del comportamento pratico dell'attore, deriva da una approfondita considerazione delle esigenze cinematografiche e riporta, con la distinzione del sentimento creativo da quello psicologico, la questione dell'interpretazione sul piano generale dell'estetica romantica. Aver individuato così chiaramente il problema ci pare non piccolo merito dell'Autore.

Il significato artistico dei fattori sonori costituisce il tema del terzo capitolo che si inflette tutto sul problema del sincronismo o dell'asincronismo del film totale. Più che le conclusioni teoriche (le quali avevano già avuto assertori illustri) ciò che importa è il valore polemico della battaglia sostenuta da Luigi Chiarini per un elemento fonico che non sia solo commento e chiarificazione, ma collabori attivamente al nucleo lirico dell'opera. Interessantissime, fra le altre, alcune osservazioni pratiche sulla insufficiente conoscenza della tecnica sonora da parte della quasi totalità dei registi, che impedisce loro un completo dominio delle possibilità artistiche di essa.

Negli ultimi due capitoli il Chiarini porta il discorso, sino ad ora sostenuto secondo intenti puramente estetici, verso diversi interessi, che portano l'uomo, considerato sia come produttore che come spettatore, al centro di nuovi problemi. Siamo, si potrebbe dire, nel campo della politica cinematografica, cioè in quel territorio nel quale l'opera d'arte agisce secondo effetti extra-artistici e viene quindi da alcuni valutata secondo criteri consimili. Ecco così i rapporti tra la morale cattolica e l'arte, ecco quelli tra l'arte e l'industria; e, nell'un caso e nell'altro, il Chiarini difende la libertà del cinema da ogni pastoia, additando ad esso la necessità di conseguire una moralità aliena da pregiudizi, un'industria scevra da speculazioni.

Ma tutto il libro dimostra, anche nell'esame dei problemi più strettamente tecnici, una medesima umanità che è forse la ragione dell'importanza di questa singolare opera.

A. P.

MANLIO SÈSTITO: *L'autore del film nella nuova legge sul diritto d'autore.*

Il *Giornale dello Spettacolo* (numero del 30 agosto 1941-XIX) reca un acuto ed interessante articolo dell'avv. Manlio Sèstito su « L'autore del film nella nuova legge sul diritto d'autore ».

Prendendo le mosse dall'art. 44 della nuova legge, il quale considera coautori dell'opera cinematografica l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica e il direttore artistico (regista), il Sèstito si chiede se detto articolo risolva l'annosa e dibattutissima questione circa l'autore del film, e risponde di no. Egli rimprovera sostanzialmente al legislatore di aver confuso quello che egli chiama il *film scritto* col *film realizzato*, in quanto, secondo il suo concetto, il film, come opera d'arte, non potrebbe essere che il film scritto, cioè quello specialissimo racconto formato dalla

successione di più immagini fotografabili, recanti tutte le indicazioni necessarie per la sua realizzazione (quadro scenico, luogo e ora dell'azione, posizione e movimenti della macchina da presa, azioni e reazioni dei personaggi, dialogo, suoni e rumori, procedimento tecnico da usare nel montaggio, ecc.), che va sotto il nome di sceneggiatura, ma pel quale il nostro Autore trova più appropriato quello di *partitura cinematografica*, per l'affinità che avrebbe con la partitura d'orchestra.

Così inteso, il film non potrebbe avere per autore, o per *autore unico*, se non colui che ha scritto la sceneggiatura cinematografica completa, comprensiva del soggetto, del dialogo, delle scene, del montaggio. La legge avrebbe quindi avuto torto di presupporre che il film non possa essere che l'opera di una specie di *cooperativa di autori*, mentre la possibilità di una collaborazione creativa avrebbe dovuto essere considerata come una mera possibilità di fatto. E il Sèstito cita l'esempio del romanzo o della commedia, che possono, sì, essere opera di due o più scrittori, ma in ordine ai quali nessuna legge sul diritto di autore si è mai sognata di stabilire che *debbano* essere frutto della collaborazione di un certo numero di coautori. In particolare, poi, il legislatore avrebbe commesso un grave errore comprendendo fra i coautori del film l'autore della musica e il regista: il primo, perchè la musica sarebbe un elemento solo accessorio, e non essenziale, del film; il secondo, perchè il regista, *in quanto tale*, non parteciperebbe alla creazione del film (inteso, come lo intende il Sèstito, nel senso di sceneggiatura cinematografica), ma soltanto alla sua realizzazione.

Concludendo, il nostro Autore avrebbe desiderato che l'art. 44 della legge fosse stato redatto press'a poco così: « Si considera autore dell'opera cine-« matografica l'autore della sceneggiatura cinematografica completa, compren-« siva del soggetto, del dialogo, delle scene, del montaggio ».

Coloro che hanno avuto la pazienza di leggere nei fascicoli di novembre-dicembre 1940-XIX e di aprile 1941-XIX, di questa Rivista i miei due saggi: « Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo » e « Dell'autore del film o della quadratura del circolo » comprenderanno come, non ostante l'acutezza e la giustezza di talune critiche mosse dal Sèstito all'opera legislativa in questione e di alcune sue osservazioni di carattere generale, io non possa dirmi persuaso nè dell'impostazione ch'egli ha data al problema nè delle conclusioni cui è giunto.

Ritengo anzitutto che sia grave errore pretendere di separare il film come opera d'arte dal film che chiamerò *integrale*, quale risulta da tutto il processo creativo e produttivo.

Credo, se non m'illudo, di aver esaurientemente dimostrato in quei miei due saggi sopra citati che non vi sono due film, l'opera d'arte e il prodotto tecnico-industriale, ma un film solo, che è, sì, opera d'arte, ma in quanto è anche opera della tecnica e prodotto industriale. Per quanto completa, infatti, possa essere quella che il Sèstito chiama la partitura cinematografica, essa non potrà mai costituire altro che un *progetto*, sia pure minuziosissimo, *per la costruzione del film*.

L'opera cinematografica non è un'opera letteraria, com'è in ogni caso la sceneggiatura, anche nel caso, cioè, che essa sia completa al punto tale che regista, attori, operatore, fonico, scenografo, costumista, ecc., non abbiano che da seguire le indicazioni del copione (il che, poi *praticamente* non è neppur possibile); l'opera cinematografica è *quella che è rivelata dallo schermo e dall'apparecchio sonoro,* con *quegli* attori, con *quella* scenografia, con *quei* risultati ottici e fonici *che sono stati effettivamente ottenuti,* e non con quelli, puramente teorici, che l'autore della sceneggiatura aveva immaginati. Basta, infatti, che gli attori non siano fisicamente o artisticamente adatti a dar corpo ed anima ai personaggi, che la scenografia sia brutta o mediocre, che il suono sia mal registrato, che le fotografie siano mal riuscite, che l'illuminazione sia sbagliata per trasformare la più bella sceneggiatura in un orribile film. Nè si dica che, in tal caso, il film è bello e che brutta ne è solo l'esecuzione, la quale non può vulnerarne le qualità estetiche, così come una cattiva esecuzione di una sinfonia di Beethoven o di una tragedia di Shakespeare non può togliere nulla alla bellezza della creazione beethoveniana o shakespeariana. L'opera musicale o l'opera teatrale sono realmente quello che sono indipendentemente dalle loro esecuzioni, che possono essere infinite, buone e cattive. Nell'opera cinematografica, invece, l'esecuzione *fa corpo* con essa e la *condiziona immutabilmente.* Un film mal realizzato sarà sempre, e inesorabilmente, un brutto film, e lo spettatore deluso non se ne consolerà affatto apprendendo che la sceneggiatura era invece un capolavoro.

Nè mi pare che il Sèstito sia nel vero, non ostante l'aspetto seducente delle sue argomentazioni, quando pretende di dimostrare che l'elemento musicale del film debba considerarsi come estrinseco, accessorio, destinato solo a colmare le lacune di una imperfetta concezione e realizzazione cinematografica, e che se ne debba augurare addirittura l'eliminazione, come di un elemento ingombrante in film ben concepiti e ben realizzati. Che, in fatto, molte volte il commento musicale nuoccia, anzichè giovare, al valore estetico dei film che vanno in giro per le sale di proiezione è purtroppo vero; ma ciò prova solo una cosa: che si tratta di film brutti o mediocri, brutti o mediocri anche a causa di un errato impiego dell'elemento musicale. Il fatto che questo delicatissimo elemento estetico sia troppo spesso impiegato come un banalissimo *accompagnamento* dell'azione scenica, se non addirittura come un molesto *riempitivo,* senza nessuna chiara percezione del suo altissimo valore, non toglie che esso sia chiamato ad esercitare, in una realizzazione cinematografica *veramente artistica,* una importantissima funzione integratrice, per concorrere a creare l'*atmosfera* generale del film o di determinate situazioni, per accrescere od affinare l'efficacia emotiva di certi passaggi, per evocare, in concorso od in contrasto colla rappresentazione visiva, stati d'animo di personaggi o vicende del racconto cinematografico. La stessa difficoltà di servirsi di un così delicato elemento ne prova l'eccezionale importanza.

Quanto, poi, alla funzione del regista, comprendo benissimo che il Sèstito, partendo dal suo concetto, secondo il quale il film è già perfettamente compiuto con la sceneggiatura, la paragoni a quella del direttore d'orchestra,

ed affermi, perciò, che « l'opera cinematografica è già film all'infuori della « realizzazione del regista così come una sinfonia di Beethoven è già sin- « fonia all'infuori dell'esecuzione di Toscanini ». Ma ogni analogia cade se si riflette che la sinfonia di Beethoven può essere interpretata da un numero infinito di direttori d'orchestra, mentre il regista che ha diretto la realizzazione artistica di un film traduce *una volta per tutte, immutabilmente*, la sua interpretazione della sceneggiatura in *quel* film, *il quale ne reca l'impronta indelebile.* Nessun altro regista potrà mai avvicendarsi con lui: non potrà che fare *un altro film.*

Concludendo, diremo, sì, col Sèstito, che il legislatore è andato del tutto fuori strada, *inventando*, coll'art. 44 della nuova legge, quattro coautori del film; ma non perchè il film e l'autore di esso siano quelli che il Sèstito vorrebbe, bensì perchè il film, opera d'arte risultante da un complesso processo produttivo, che è in pari tempo artistico, tecnico e industriale, non ha, e non può avere, nè uno, nè più autori. Ciò può sembrare, a prima vista, paradossale; ma, a ben riflettere, non lo è. Il film ha un produttore, e tutti sanno chi sia. Ha uno, o più autori, del soggetto cinematografico, del « trattamento » (chiamiamolo pure, più italianamente, *sequenzario*), della sceneggiatura, della musica, della scenografia; ha un regista, attori di varia importanza, e tutta una schiera di tecnici (operatori, fonici, costumisti, elettricisti, ecc.), ciascuno dei quali concorre, con elementi diversi, ma tutti più o meno importanti, alla produzione dell'opera d'arte.

Quello che conta, l'ho detto altra volta, e l'occasione è buona per ripeterlo, non è già perdersi in discussioni bizantine, destinate a prolungarsi all'infinito senza nessun costrutto pratico, per attribuire, *secondo le proprie personali vedute*, il titolo *puramente onorifico* di autore del film all'uno o all'altro di coloro che collaborano alla creazione del film, ma riconoscere a *ciascuno di essi* il diritto di rivendicare la qualità in cui vi ha collaborato, e, in *tale qualità*, attribuir loro determinati diritti di contenuto morale ed economico, in modo da elevare effettivamente il loro prestigio e da tutelare adeguatamente i loro legittimi interessi materiali.

UGO CAPITANI

« *Il volto del cinema* » di vari autori. — Editrice A.V.E., Roma, 1941.

Il libro di Basari, Chili e Meneghini, May, Canessa e Lazzarini, Fabbri, Covi e Zaccagnini, con una conclusione di Gedda, misura trecentoottantun pagine, è edito dalla Casa Editrice A.V.E. che ha finito di stamparlo il 10 aprile 1941-XIX per i tipi della Laboremus, porta sulla copertina una sfinge circondata da un rotolo di pellicola e costa ventitre lire. Date queste informazioni sul volume — le quali sono ancora le cose più importanti che da esso possano scaturire — passiamo ad un esame di quanto nelle « loro ricerche » hanno

conseguito questi uomini, come ci avverte la prefazione, « in qualche modo specializzati ».

Diego Fabbri, citando nel suo articolo di ventisei pagine Canudo, Clair, Gentile, Cecchi, Arnoux « che sentenzia con un filo di cinismo », Pabst, Arnheim, Soffici, Bontempelli, Dalton, Braun, Longanesi, Consiglio, Rotha, Denys Amiel, Luciani, Croce, d'Amico e Comin, c'informa che « tra questo incrociarsi di voci discordi, prova anche *lui* a far sentire la *sua* ».

« Ed allora » ci dice « si può anche cominciare con dei ricordi d'infanzia »: « Le mie simpatie andavano per esempio a un morettino venuto proprio quell'anno da fuori ». Con lui l'autore « aveva inventato... il più moderno spettacolo cinematografico, poichè già allora confusamente sentiva l'insoddisfazione di doversi esprimere con un solo mezzo ». L'essenza estetica del cinematografo viene infatti così individuata: « si potrebbe ricordare — come indizio psicologico — il senso di completamento o di maggior totalità della sensazione estetica, che si prova al sentire, per esempio, una musica mentre si contempla una galleria d'arte o si assapora una poesia. È frequente il caso di gente che si fa accompagnare dal suono della radio tenuta in sordina durante le ore della lettura o dello studio. Alcuni sentono il desiderio di disegnare sotto l'influenza di una impressione musicale, altri di cantare sotto l'influenza di un sentimento poetico. Ma tutto questo — ripeto — denuncia appena una tendenza psicologica che però ha qualche relazione con la complessa struttura estetica del nostro spirito. Perchè tutto questo dice l'esigenza primordiale dello spirito umano di esprimersi totalmente in qualcosa che impegni e soddisfi unitariamente tutte le sue possibilità; di esprimersi totalmente in una sola opera che, fondendole, imprima un equilibrio intimo alla pluralità di forme con cui uno stesso spirito e una stessa fantasia vedono e trasfigurano i sentimenti della natura e dell'uomo. In altre parole, un'opera a cui concorrano poesia e musica, pittura e scultura, ma tutte concorrenti, ognuna con l'apporto dei propri mezzi espressivi alla creazione di un unico, fondamentale, universale motivo di arte.

« È a questa esigenza dello spirito umano — esigenza che sembra la più legittima, perchè è la prima e la più spontanea, ma che è di fatto la più ambiziosa perchè tende a superare la diversità delle forme impostaci dalla creazione — che il cinema ambisce dare un'adeguata soddisfazione ».

Non manca però un ulteriore approfondimento. Dopo una analisi molto accurata « si potrebbe dunque concludere che vi sono, sì, delle forme composite di espressione artistica, le quali però affidano la loro autentica sostanza ad un solo elemento espressivo (per esempio, al poeta il teatro), dando agli altri mezzi una funzione intelligentemente complementare. Cosicchè è più legittimo parlare di spettacolo a forme composite che di opere d'arte composite ».

Traendo le legittime conseguenze, lo spettacolo è una forma di espressione artistica che non è però opera d'arte.

« E il cinema? Il cinema potrebbe essere classificato tra gli spettacoli ».

Quindi non è opera d'arte, pur essendo, come prima si diceva « la prima e più spontanea esigenza dello spirito umano ».

Proseguendo, si viene a sapere che « immagine e narrazione sono elementi costitutivi del genere cinema. E su questo tutti saranno d'accordo con me, piaccia o non piaccia la mia tendenza a classificare, poco crocianamente, l'arte per generi, il che faccio, oltre a tutto, anche per motivi di chiarezza ». Da cui risulta la molta familiarità dello scrittore con l'estetica di Croce.

Ci sono poi numerose pagine nelle quali si dibatte una supposta feroce antinomia tra la staticità dell'immagine e la dinamicità della narrazione, senza accorgersi che nel film esse coincidono, perchè come non è pensabile una immagine cinematografica immobile, così il ritmo puro non esiste, è una astrazione che si concretizza soltanto quando si inflette attraverso una serie di immagini.

L'Autore invece nega l'immagine ed esalta il ritmo con questa similitudine: « La tartaruga metteva le ali. E il suo volo incuriosì, entusiasmò molti, anche se era un volo un po' goffo,e faticava il doppio a dire quel che l'uccello diceva con un batter d'ali o con un gorgheggio spontaneo. Ma era pur bello veder la tartaruga mettersi a gareggiar con l'uccello per le vie del cielo! », nella quale la tartaruga è l'immagine, il volo il cinema, l'uccello la pittura, il cielo l'arte.

Tutto questo però, (non dobbiamo dimenticare che gli autori sono giovani cattolici), esige un mondo dove « i registi fungerebbero da padri guardiani, i soggettisti, gli attori, gli sceneggiatori, gli operatori da padri ubbidienti e i macchinisti e i decoratori da fedeli conversi ». Delle attrici non si parla, ma è probabile che si trasformerebbero in candide monache.

Ed eccoci, dopo questo panegirico, ad una nuova negazione: « se dico: nel cielo sereno è passato uno stormo di uccelli, ho senz'altro la trasfigurazione di un fatto.

La riproduzione fotografica del medesimo fatto non può darmi invece che la cronaca di esso. E anzitutto perchè alla riproduzione fotografica è negata la possibilità di significare la suggestione lirica ».

Ma non è vero. Nè la fotografia nè la parola sono la realtà. Costituiscono invece la sua imperfetta cronaca. Questa imperfezione permette ad ambedue di divenire arte, organizzandosi in prosa o poesia e divenendo letteratura, in narrazione per immagini e divenendo cinema. Una parola o una frase sono altrettanto cronachistiche di una fotografia, se non di più. Esistono delle belle parole e delle belle frasi come esistono delle belle fotografie. Ma nè in un caso nè nell'altro si può parlare di arte, la quale presuppone sempre un mondo morale, il quale non può trasparire dalla semplice cellula visiva o fonica.

Andiamo avanti.

« Da una parte ci sono coloro che considerando questo fattore nel suo limite massimo, affermano che una previsione totale identifica sceneggiatura e montaggio, e quindi che la sceneggiatura è il film; dall'altra coloro che portando lo stesso fattore al limite minimo attraverso le insufficienze della immaginativa e le deficienze della tecnica, sostengono che la sceneggiatura non è che uno schema di massima, e che il film è nella rappresentazione, e cioè nella

ripresa. Appunto quindi nello sforzo che intercorre tra l'immagine prevista e l'immagine attuata. Alla così detta sceneggiatura di ferro — in cui tutto è minuziosamente previsto e calcolato — di Pudovchin, ecco Eisensteim contrapporre la novella sceneggiata cinematografica cioè quello schema di massima che la ripresa, poi, svolgerà liberamente.

Questa seconda tendenza — mitigata nei suoi eccessi che, del resto, praticamente, non trovano applicazione veruna — è teoricamente la più schiettamente cinematografica perchè annulla quasi totalmente il valore estetico del pezzo preso a sè e, sopratutto, nega la possibilità di stabilire preventivamente il ritmo del movimento cinematografico.

Poichè l'atto veramente creativo dell'opera cinematografica sarebbe appunto l'intuizione di questo ritmo una volta che le singole inquadrature sono state giá riprese e aspettano — dal montaggio — di costituire una narrazione ».

Cioè una attività artistica per gradi: previsione e realizzazione. La sceneggiatura (previsione) non collabora al montaggio (realizzazione) ed il film nasce per caso.

Ma non è piuttosto il film — ci pare che l'Autore non lo sospetti nemmeno — il risultato ed il superamento di un lavoro che si compone di molti stadii, a cui presiede una unica intuizione — espressione che non ha niente a che vedere con il gioco del lotto od il calcolo delle probabilità — e si risolve e si identifica nel film completo? E l'autore (almeno qui però non è il solo) confonde montaggio con ritmo non comprendendo che quest'ultimo investe nelle sue esigenze *ogni* fase della lavorazione.

Proseguiamo, incrollabili, la lettura per apprendere che « il cinema è l'arte della normalità e di tutte le deviazioni che hanno per base la normalità ».

Ed arriviamo alla fine, che ci dice: « Poesia, in un certo senso, omerica, quella riservata al cinema. L'*Iliade* e l'*Odissea* sono forse due modelli di narrazione che il cinema non ha ancora studiato abbastanza. E sono, mi pare, i modelli suoi e per il senso panoramico del movimento e per l'animo di quegli eroi.

Ritorno, dunque, a un certo primitivismo? L'arte dell'umanità ritorna — vichianamente — fanciulla ed eroica? ». Per fortuna, si osserva che « sono domande che ci si pone senza avere il coraggio di crederle abbastanza serie per osar di rispondervi ».

A chi opinasse che pure qualche cosa di positivo in questo studio, che ci viene porto come il più serio ed impegnativo del volume, ci sarà, facciamo l'elenco di quanto abbiamo imparato di nuovo:

1) che un soggetto, per essere buono, deve essere cinematografico (p. 25);

2) che nel film ci deve essere un'idea (pag. 31);

3) che bisogna vedere nel film più panoramicamente che individualmente (posizione evidentemente molto chiara e di grande interesse).

In fondo noi non siamo dei critici coscenziosi. La sintesi storica del Canessa l'abbiamo solo sfogliata. Ma ci è bastato per accorgerci dei seguenti errori:

1) « *La corazzata Potemkin* » di Eisenstein non rievoca « episodi della rivoluzione rossa », ma un episodio avvenuto nel 1905;

2) la scarica sulla folla non è d'artiglieria: non si usa disperdere la folla con le cannonate per ragioni, se non altro, economiche;

3) « *Notturno* » di Machaty è un film cecoslovacco, non tedesco;

4) Una fotografia di « *14 luglio* » viene attribuita ad « *À nous la liberté* »;

5) Una fotografia de « *La terra* » di Dovgenko viene attribuita al « *Cammino verso la vita* » di Ekk;

6) Una fotografia del « *Disertore* » di Pudovchin viene attribuita ad Eisenstein;

7) « *Notturno* » viene dato come realizzato prima di « *Estasi* », mentre è il contrario.

Abbiamo sfogliato molto velocemente questa parte del libro e indubbiamente moltissimo ci è sfuggito. Se qualcuno vuole erudirsi in merito legga gli elenchi, probabilmente però anche quelli incompleti, di Ponentino su « Quadrivio ».

C'è un particolare interessante: poichè Gastone Canessa si è trovato « impossibilitato », gli ultimi due capitoli li ha scritti Diego Fabbri, quello dell'estetica. Così l'esaltazione del sonoro, del colore, magari della stereoscopia fatta da Canessa si tramuta ad un tratto in una mezza stroncatura del film francese, quale degenerazione analitica determinata dal sonoro.

Tutto il resto è brillantemente a questo livello.

Il capitolo sulla regìa comincia con una minuziosa analisi dei graffiti di Font de Gaume, dei disegni di Altamira, dei rilievi di Tuc d'Audoubert e di Cap Blanc, dei disegni dei boscimani, degli assiri, degli egiziani (con l'istituzione di gustosi paralleli fra Topolino e il *ba*), della « Canzone d'Orlando » del « Beowulf », del « Miracolo di Bolsena » (di queste tre opere sono dati esempi di sceneggiatura). Il resto è trascurato perchè poco importante.

Ma dimenticavo una similitudine: « È la fetta di cacio grasso invasa dai bachi: un brulichio, un formicolio, un baluginio attraversato da parecchi guizzi d'intelligenza e rinfrescato da una gelida auretta di mediocrità », nella quale i bachi rappresentano gli attori e la fetta di cacio grasso il cinematografo.

Segue Renato May con quasi cento pagine sulla « Tecnica » contenenti molte inesattezze ma scritte almeno in un modo decente.

Poi quattro pagine e mezzo sui cartoni animati accompagnate da otto pagine di fotografie; esse concludono avanzando l'ipotesi che Walt Disney abbia

« rapito il colore degli occhi di Biancaneve all'azzurro di un lago in un mattino di primavera ».

Finalmente però arriva Mario Meneghini con « La critica » ed afferma con molta serietà quanto segue: « La recensione di ogni pellicola cinematografica, verte sulla somma di due fattori essenziali: artistici ed estetici.

Nei primi — tutt'uno con quelli morali — noi facciamo consistere la sostanza del lavoro, la base della valutazione; nei secondi, gli apprezzamenti d'indole tecnica, interpretiva, messinscena, ecc. Di conseguenza mancando la consistenza morale decade ogni pregevolezza veramente artistica, pur non escludendo la presenza di postumi elementi estetici.

La « *Kermesse Eroica* » del Feyder, ad esempio, rappresenta un caso tipico del genere. Difatti, l'accurata ricostruzione degli ambienti, la precisa riproduzione dei costumi, la vivace interpretazione, la intelligente regia e la nitida fotografia hanno indotto taluno a deviazioni valutative.

La sostanza della trama e il contenuto dei vari episodi che formano l'ossatura d'ogni vicenda per lo schermo debbono costituire il punto principale d'ogni esame; non mai subire l'influenza delle risultanze estetiche. Gli accorgimenti tecnici hanno un indiscutibile valore, meritano attenzione; ma sono in sottordine alla consistenza artistica ».

È chiaro che la critica, considerata sotto questo aspetto, assume una funzione tanto importante da giustificare anche le lamentele concernenti « il disagio della visione in piedi, in un angolo », « il sistema di non riservare un posto fisso alla critica » e le « cosiddette esigenze tecniche » che « suggeriscono di fare intervenire proprio nelle critiche cinematografiche l'ultimo della redazione per ridurne la stesura ».

Ci sono infine anche una « Radioscopia del Cinema » di Benigno Zaccagnini, un articolo di Andrea Lazzarini sul « Cinema e i Cattolici » ed uno di Antonio Covi su « I giovani e il cinema ». Segue una conclusione di Luigi Gedda. Come dicevamo, in tutto fanno 381 pagine, più le fotografie.

ARMANDO STEFANI

Rassegna della Stampa

CONVERSAZIONE CON PABST

Conversazione con Pabst in una piccola e popolare trattoria veneziana.

Pabst ha l'aria di un onesto professore. Faccia larga e colorita, occhiali d'oro a stanghetta. Occhi vivacissimi e acuti, sorriso gioviale. Ci si accorge di trovarci di fronte a una personalità. Esteriormente non ha nulla a che vedere con le pennacchiute stravaganze degli uomini di cinematografo.

Parla il francese un po' grosso dei tedeschi, ma con molta scioltezza e con arguzia. Si discorre di tutto un po': naturalmente anche dell'ignoranza di certi produttori, dente dolente in ogni bocca.

Pabst racconta che avendo fatto vedere il « Don Chisciotte » a un produttore, questi non faceva che ammirare la ricchezza della scenografia. — Eh, si vede bene — diceva — dove sono andati i denari. Ma, mio Dio, avendo speso tanto e badato a tutte le più piccole cose, potevate prendere un cavallo migliore! Quello è proprio un ronzinaccio indecente!

A Hollywood — è sempre Pabst che racconta — si girava un film che terminava con l'ultima cena degli Apostoli. Il produttore andò a vedere le costruzioni.

— È molto importante questa scena? — domandò.

Gli fu risposto di sì.

— Be', allora mettete sul tavolo almeno cinquanta coperti.

(*Ponentino* in « *Quadrivio* » del 21 Settembre 1941-XIX).

IL SUCCESSO DEL DOCUMENTARIO *PORTOFINO*, DI GIOVANNI PAOLUCCI

« *Portofino* » dell'Istituto LUCE, un bel documentario turistico composto da Giovanni Paolucci, con un ritmo calmo e sicuro che scandisce quei luoghi stupendi, da San Fruttuoso a Camogli, dalla punta del Faro a Portofino Mare.

Come dicono gli sportivi, l'Istituto LUCE è davvero « in gran forma », quest'anno; giunti a più di metà della Mostra lo si può senz'altro affermare.

Sotto la guida di Fantechi, l'Istituto non ha soltanto grandemente migliorato i suoi Giornali, ma in breve ha saputo adunare un gruppetto di documentaristi intelligenti e coscienziosi: dal Ferroni al Cerchio, dal Pacini allo Scotese, a Paolucci.

Chi a lungo lamentò la mancanza di un documentario italiano, ora nell'Istituto trova un organismo efficiente e sensibile, capace ormai di assolvere a qualsiasi compito.

(« *La Stampa* » - 8 Settembre 1941-XIX).

Il bellissimo porto della Riviera Ligure è visto non con gli occhi della convenzione turistica, ma con prospettive nuove, inaspettate e delicate, con rilievi e profondità pittorici.

(« *Il Messaggero* » - 8 Settembre 1941-XIX)

Una particolare lode merita il bellissimo documentario della LUCE dedicato a Portofino, diretto da Giovanni Paolucci. È questo il secondo documentario della LUCE che ha chiaramente dimostrato in questa

IX Mostra con quali intenti e con quanta preparazione tecnica ed estetica l'Istituto cinematografico della LUCE affronti soggetti e regìe. Dopo l'eccellente prova data da Ferroni nel documenatrio « Vertigine bianca » dedicato ai Campionati mondiali di sci, questo su Portofino è un breve, luminoso poema di immagini.

L'obiettivo si dischiude nell'aperta e limpida descrizione di San Fruttuoso, e ferma lo sguardo sull'azzurra bellezza di Portofino. Ogni inquadratura è preziosa di luce e di grazia. Le sequenze che descrivono il piccolo porto e tutto l'arco della costa toccano le cime di un lirismo cinematografico di purissima lega.

(« *Il Giornale d'Italia* » - 9 Settembre 1941-XIX).

« *Portofino* » che Giovanni Paolucci ha girato per l'Istituto LUCE, è un altro documentario che dimostra come il LUCE abbia decisamente migliorato la sua produzione.

Quest'anno i documentari LUCE si sono rivelati tecnicamente e artisticamente i migliori nei riguardi della produzione italiana.

(« *Il Popolo di Roma* » - 9 Settembre 1941-XIX).

La giornata di ieri ha visto anche molti cortimetraggi italiani e stranieri, fra i quali mi sono parsi più degni di particolare rilievo il nitido e ispirato « *Portofino* » che Giovanni Paolucci ha realizzato con molta bravura per l'Istituto LUCE, ritraendo con pittoresca sagacia, alcuni tipici aspetti della meravigliosa costa del Tigullio. Il documentario è stato assai gustato.

(« *Il Popolo d'Italia* » - 8 Settembre 1941-A. XIX).

Tra i documentari spetta la palma a « *Portofino* » di Giovanni Paolucci (Istituto Nazionale LUCE). È un ottimo cortometraggio turistico, magnificamente fotografato e intelligentemente raccontato, ed in cui tutte le bellezze di quel grandioso complesso artistico che è il promontorio di Portofino appaiono strette in una unica sintesi visiva che unisce la chiarezza topografica alla vivacità descrittiva.

(« *Il Corriere della Sera* » - 8 Settembre 1941-XIX).

Il documentario di carattere turistico « *Portofino* » dell'Istituto Nazionale LUCE realizzato da Giovanni Paolucci, è un piccolo capolavoro che si differenzia dai documentari del genere, per la sua ampiezza di visioni, per il suo riposto significato. La costa ligure viene rivelata in tutta la sua bellezza attraverso una sequenza di mirabili inquadrature che rifuggono dai soliti luoghi comuni.

Il Paolucci ha voluto offrirci qualche cosa di nuovo, ha ricercato i punti meno noti, ha ripreso i lati più suggestivi, dai quali affiora la storia di Genova; da San Fruttuoso, il paese d'origine dei Doria, a Portofino, una ridda di immagini stupende esaltanti la marineria ligure.

(« *Il Giornale di Genova* » - 8 Settembre 1941-XIX).

Il documentario « *Portofino* » diretto da Giovanni Paolucci è apparso particolarmente interessante.

Visioni di rara compiutezza sono ritratte dai bravi operatori sotto la guida del giovane e valente regista. La suggestiva bellezza della frastagliata costa di Portofino è stata fissata sullo schermo con alito di poesia.

(« *Roma* » - 9 Settembre 1941-XIX).

« *Portofino* », prod. LUCE, regìa Giovanni Paolucci, oper. Piero Portalupi, è un documentario che non s'arresta ad illustrare una località. Bensì riproduce i punti più caratteristici ed artistici di S. Fruttuoso — es. abbazia romanica — e di Camogli, del quale ricorda le antiche glorie marinare.

Oltre che per la fotografia sempre magnifica, il cortometraggio merita attenzione per la felice presentazione dei sentimenti religiosi di quella gente semplice, ardita, lavoratrice.

Personalmente, sveltiremmo il finale, dopo aver eliminato il banale scorcio della bagnante al sole.

(*« L'Osservatore Romano »* - 10 Settembre 1941-XIX).

Questo documentario artistico dell'Istituto LUCE dovuto a Paolucci, ci è parso uno fra i migliori, se non addirittura il capolista, di quelli presentati a Venezia, dall'Ente presieduto da Augusto Fantechi.

Con leggerezza di tocco veramente straordinaria, con una grazia e un gusto delicatissimi, i fotogrammi di Portofino e di alcuni altri luoghi marinari della costa ligure sono stati ordinati e composti dal regista in sequenze che hanno sempre il pregio della misura e non cadono mai in quella sfarzosità di intenzioni che turba il più delle volte le iniziative del genere. Non c'è una inquadratura che non si risolva e componga nella armonia della successiva; non c'è episodio che resti semplice notazione isolata, non c'è dettaglio che non trovi la sua ragion d'essere nella composizione definitiva.

La rievocazione della gloria marinara della costiera ligure poteva ad esempio scadere a vuota retorica e invece — risolta così com'è — con il semplice enunciato di una voce — finalmente abbiamo esclamato, finalmente! — chiara, modesta e raccolta raggiunge in pieno il suo scopo, che è di suscitare eco antichissime nella memoria di tanto glorioso passato. La magnifica fotografia è dovuta a un altro ligure, Pietro Portalupi. Ambedue i realizzatori, regista e operatore, provengono dal Centro Sperimentale, che dimostra con opere di questo genere di essere organo realmente sensibile e valido, nella educazione cinematografica dei suoi componenti e di meritare appieno la importanza che il Regime vuol sempre più raggiungere ai suoi riguardi.

(ENRICO FULCHIGNONI - *Film Quotidiano*, n. 10 di Lunedì 8 settembre 1941-XIX).

IL CONTRATTO CINEMATOGRAFICO E LA CLAUSOLA ANTISPORTIVA

Clausola di stile è ormai, nei contratti che si concludono dagli artisti del cinematografo per la produzione di uno o più film, l'impegno che attore o attrice assume di non praticare sport (1) nel tempo di durata del contratto stesso e di non sottoporsi ad operazioni chirurgiche che possano alterarne le condizioni ed i caratteri somatici.

Prescindendo da ogni considerazione di natura sentimentale, ci proponiamo di esaminare analiticamente questa clausola per la sola parte che può interessare questa rivista onde determinare i limiti in concreto che, per effetto di essa la libertà dell'attore o dell'attrice incontra e, in ultima analisi, la portata effettiva dell'impegno.

Non sfuggirà l'utilità di una indagine di questo genere se si considera che un'interpretazione troppo lata o troppo ristretta è gravida di pericoli per l'una o l'altra parte contraente.

Prima di introdurci nell'intimo della questione occorre determinare la natura giuridica della clausola e decidere se essa sia da ritenersi o non lecita.

Il problema circa la natura giuridica della clausola o impegno, si risolve nel problema se essa sia condizione del contratto (condizione intesa nel senso stretto) o elemento del contenuto principale e necessario di esso.

Impropriamente anche le clausole e i patti che formano il contenuto principale del ne-

(1) V. NINO OTTAVI: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione*. Ediz. « Bianco e Nero ».

In detto volume, veramente interessante, sono riprodotti i vari contratti tipo con il personale che concorre alla produzione del film.

Il contratto con gli artisti principali, contiene l'art. 8 così concepito:

« Per tutta la durata del presente accordo voi vi farete obbligo di non occuparvi in un modo qualsiasi di cose che possano mettere in pericolo la vostra persona e la vostra vita. Questa proibizione ha valore soprattutto per ogni genere di sport ».

gozio sono denominate condizioni, — ma, come si sa, in senso stretto per condizione s'intende « *la clausola con cui l'autore o gli autori del negozio giuridico ne fanno dipendere l'efficacia o la risoluzione da un avvenimento futuro o incerto* » e lo stesso avvenimento futuro ed incerto da cui si fa dipendere la efficacia o la risoluzione del negozio (Coviello, *P. Generale*, p. 1123).

Ora la clausola di cui si occupiamo non è condizione intesa in questo stretto senso ancorchè possa apparire tale.

Ogni contratto implica, una o più obbligazioni a carico dei contraenti, o quanto meno, di uno dei contraenti; così nella vendita, il venditore si obbliga a consegnare la cosa pattuita esente da vizi ed il compratore a pagarne il prezzo; così nella locazione, il locatore s'impegna a consegnare la cosa in buono stato ed il conduttore ad usarne da buon padre di famiglia, a non danneggiarla e via dicendo.

Nessuno dirà che queste obbligazioni son condizioni cui il contratto è subordinato. Indubbiamente esse obbligazioni sono lo stesso contratto: ne costituiscono il contenuto essenziale e necessario: senza di esse quel determinato contratto non sussiste. Oltre quelle che sono le obbligazioni scaturenti per legge da quel determinato contratto, le parti possono concordare altri obblighi (ad es. nella locazione il locatore può obbligarsi a consentire il subaffitto di locali o dell'intera cosa). Anche queste atterranno alla sostanza del negozio: non saranno condizioni che ne subordino in una maniera o in un'altra la efficacia.

Appare subito evidente che la clausola di non praticare sport, ecc. appartiene al novero delle obbligazioni costituenti la sostanza del contratto che lega attore e produttore cinematografico. Non è un patto per il quale la efficacia del contratto si fa cessare al momento in cui uno sport venga praticato: è un impegno che s'inserisce in tutti quelli assunti dall'attore contraente e sta al fianco ad es. all'impegno principale di interpretare la parte assegnata. Quindi se l'attore viene meno all'obbligo assunto sarà da dire che egli ha violato il contratto e non già che si è verificata o ne è mancata la condizione. Il che importa ovviamente conseguenze rilevanti se si pensi che nel primo caso sussiste sempre l'obbligo del risarcimento dei danni conseguenti all'inosservanza degli impegni assunti.

L'obbligazione assunta dall'attore o dall'attrice, in forza della clausola è essa morale e quindi lecita?

Indubbiamente sì, ancorchè si tratti di una restrizione della libertà personale. Infatti non ogni restrizione della libertà personale è immorale, ma solo quella che la escluda completamente in un dato ramo di attività.

Allorchè pertanto il divieto è limitato, quanto alla durata e all'oggetto, non si può ritenerlo immorale.

Sarebbe immorale il negozio in forza del quale taluno s'impegnasse per tutta la vita a non praticare sport — non è immorale il negozio di astenersi dallo sport per un certo tempo (nella specie per la durata del contratto).

Ed eccoci alla parte principale della nostra analisi che consiste nella interpretazione della clausola. Dice essa che l'attore s'impegna ad astenersi da ogni genere di sport. Che vuol dire sport? Che senso alla parola deve essere dato, nell'analisi della clausola in questione?

In un notissimo dizionario lo sport è così definito: « Ogni sorta di divertimento in cui sia esercizio del corpo, dove si dia prova di acquisita prontezza, ardimento, tenacia » (Melzi, pag. 1061).

Definizione esattissima che peraltro dà alla parola il suo più lato significato.

Fa dello sport chi ama le escursioni in montagna, le lunghe camminate in pianura, le appassionanti rocce, le nevi bianche ed affascinanti, il ghiaccio. Fa dello sport il ciclista, il motociclista, l'automobilista, l'aviatore, il vogatore, chi pratica la vela. Fa dello sport chi si dedica al nuoto. Fa dello sport il calciatore, il tennista, il cestista, lo schermidore.

E' sport nel senso più squisito della parola l'atletica sia quella leggera, sia quella pesante.

E' sport l'equitazione.

E non pretendo con ciò di avere esaurito il vastissimo e sempre crescente campo dello sport che ha cultori in tutto il mondo ed in numero grandissimo ed ogni anno aduna competitori per prove più o meno impegnative e severe. Si può senz'altro dire che oggi lo sport è da tutti praticato sotto una forma o sotto un'altra: alcuni lo fanno per sè, senza animo di lottare e di competere con altri, ma col solo fine di dare libero sfogo alle energie del corpo realizzando nel contempo il risultato di migliorarle e perfezionarle, fissando le facoltà psichiche per lo stretto nesso che intercede fra il mondo fisico ed il mondo psichico. Forniscono con ciò a se medesimi la prova del prevalere dello spirito sulla materia perchè il corpo è per sè inesorabilmente inerte e tratto all'inerzia ed è solo l'impulso dello spirito, l'imposizione della volontà che lo fa scattare e muoversi e procedere non ostante le crescenti difficoltà, e la stanchezza deprimente, fino al punto da realizzare risultati che non è retorica chiamare eroici. Non è chi non abbia provato l'intima soddisfazione che segue al superamento di gravi ostacoli, quando le membra stanche tendevano imperiosamente al riposo, ma la volontà non l'ha consentito. Si può affermare che tutto questo per effetto della clausola suddetta sia tolto all'artista? Evidentemente no. Che cosa allora è consentito e che cosa è vietato? E' in altri termini, il medesimo quesito che prima abbiamo formulato: che significato va dato alla parola sport in quanto inserita nella clausola che ne occupa?

Ritengo che il problema sia facilmente risoluto se ci si sofferma a considerare lo scopo della norma.

L'artista del cinematografo non esaurisce la propria prestazione in un giorno solo o in una sola settimana (ancorchè sullo schermo ci tocchi talvolta vedere proiettati film che senz'altro lo spettatore giudica iniziati e condotti a termine in una nottata di sonno). Talora dura un anno ed anche più la cosiddetta lavorazione del film. E magari la trama sarà rispettosa delle unità aristoteliche. Occorre quindi che l'artista, per tutta la durata della lavorazione, mantenga integro il suo fisico, per quanto possibile resti immune da malattie, non modifichi i tratti somatici: in una parola, resti sempre uguale al tipo che s'era appalesato quando fu ingaggiato. E' evidente che grave danno deriverebbe se, per causa di ferite o malattie, la lavorazione dovesse essere ritardata o addirittura messa nel nulla per la necessità di dover ricorrere ad altro artista.

Questa necessità è il logico presupposto dell'obbligo che, fra gli altri, l'artista ha di mantenersi integro sotto ogni profilo. Per effetto di questo obbligo l'artista deve evitare ogni attività che possa essere pericolosa alla sua integrità fisica, e alla sua salute. La clausola di cui discutiamo è ovviamente una esemplificazione di questo lato impegno, anche esso di stile, di non sottoporsi ad operazioni chirurgiche che abbiano scopo estetico e siano atte a variare sensibilmente la fisionomia e figura.

Quindi lo scopo del divieto di praticare sport è di evitare il pericolo di un danno all'artista e di riflesso alla lavorazione del film.

Deve trattarsi di pericolo effettivo, concreto, immediato. E' evidente che il pericolo è insito in ogni attività dell'uomo: se traverso la strada posso essere investito, se prendo un taxi posso ribaltare con questo, se vado in treno posso essere vittima di un deragliamento, ecc. Ma si tratta di pericolo remoto, di eventualità rare: è logico che non le attività che abbiano in sè il pericolo di evenienze dannose rare sono interdette (si dovrebbe in tal caso conservare l'artista in una gabbia di vetro... ma anche questa potrebbe andare in frantumi...) ma solo quelle che contengono un pericolo immediato grave di danno.

Ora non tutti gli sport contengono questo pericolo: alcuni ne sono addirittura esenti; in altri la pericolosità di questo genere è

evanescente o quanto meno sensibilmente esigua.

Peraltro si deve osservare, che anche qui *quasi* tutto è relativo: uno sport può essere o non pericoloso secondo la maniera con cui si pratica. Scaturisce da ciò un altro principio che, accanto agli sport per sè intrinsecamente pericolosi, sono da ritenersi tali anche tutti gli altri quando sono oggetto di competizione. In tal caso è evidente che lo spirito di vittoria che spinge l'un contro l'altro i contendenti nell'ansia di prevalere, conferisce allo sport una nota che prima non aveva, o aveva in misura inferiore.

L'atleta, in tal caso, è spinto a chiedere al suo organismo più o molto più di quel che può normalmente dare e questo stimolo è, senza dubbio, cagione di pericolo che può importare minore resistenza e prontezza di fronte all'ostacolo, esaurimento di forze e le altre conseguenze che è facile indovinare.

All'artista devono ritenersi interdetti quegli sport che comportano pericolo sia per sè sia in relazione alla maniera con cui sono praticati e cioè a lui sono interdetti gli sport pericolosi per sè ed inoltre tutti gli sport quando assumono la forma della competizione. (Nozione stretta di sport).

Quali sport possiamo ritenere per sè stessi pericolosi, per qualcuno non c'è dubbio: il pugilato, il giuoco del calcio, il rugby, la roccia, l'aeronautica, le corse, i salti, la equitazione, la lotta, la scherma, il volo a vela, il pattinaggio, e qualche altro che ora ci sfugge.

Non crediamo di dovere inserire fra quelli pericolosi nel senso sopra veduto il tennis, la bicicletta, l'automobile, ed ancor meno la pesca, il podismo, il tiro a segno, il nuoto.

E' evidente che all'artista del cinematografo non è interdetto di condurre l'automobile che i successi talora gli consentono di mantenere, nè di servirsi in mancanza, per recarsi ad es. a Cinecittà, di una più o meno scintillante bicicletta. E il tennis? Non manca, è vero, la possibilità di sbucciarsi uno stinco o un ginocchio. Ma è una possibilità rara che al massimo deve suggerire la cautela di astenersene a quelle attrici che dalle gambe ritraggono il maggior successo e la maggior fama.

Neppure una parola è necessario spendere per la pesca, il podismo, ecc. Si potrebbe discutere sullo sci. Oggi è lo sport di tutti. Ma è lo sport dei raffreddori, delle lussazioni, delle slogature, delle fratture e chi ha sentito l'esilarante Fabrizi quando narra le sue vicende sciistiche, ne sa qualcosa. E ne sa ancor più qualcosa chi l'ha praticato. Diciamo senz'altro che rientra nel divieto.

Potrà sembrare a taluno che la dizione della clausola di stile, ove si parla di *ogni genere di sport*, sia in contrasto con le distinzioni sopra tentate.

Non lo credo e resto fermo nel convincimento, per ragioni d'indole logica. La proibizione di ogni specie di sport è indicata come esemplificazione subito dopo la proibizione di occuparsi, in un modo qualsiasi, di cose che possono mettere in pericolo la persona o la vita. Se sono le attività pericolose quelle interdette, siccome sport non è attività che in ogni manifestazione possa dirsi pericolosa, è evidente che le distinzioni sopra fatte sono giustificate ed attendibili.

FRANCESCO PEDACE

(« *Il diritto sportivo* » - Anno II, n. 1-2-3, novembre 1940 - aprile 1941).

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane* - *Roma*